BIANCO E NERO

ANNO IV • N. 4 • APRILE 1940-XVIII

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(ORAZIO - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO
SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Il montaggio pratico del film

Premessa

Il pubblico ignora generalmente tutto il lavorio cui è soggetto un film prima che esso venga programmato.

Per lo spettatore, seduto nella sua poltrona, quasi appartato dal mondo, nella semioscurità della sala, non esiste altro che il personaggio e la vicenda; il suo desiderio principale è quello di vivere questa vicenda, dimenticando ogni altra cosa attraverso le avventure del personaggio che ne è il protagonista.

Ma un film non si improvvisa. Il più delle volte non si fa neppure in teatro di posa. Il cantiere del cinema è spesso, assai spesso, la sala di montaggio che, oltre a costituire il vaglio dell'opera ideata e del materiale girato, rappresenta indubbiamente il luogo ove viene forgiato e definito il film.

Ciò va inteso naturalmente senza assolutismi. Ogni fase lavorativa è interessante e soprattutto necessaria, ogni apporto intellettivo o pratico ha certamente un suo valore preciso.

Si è tuttavia voluto dire che nel periodo comunemente denominato di *montaggio* il film acquista la sua sua forma definitiva, lasciando apparire in modo manifesto tutti quei difetti e quelle pecche che sovente sfuggono in altra sede.

Solo per questa sua caratteristica il montaggio potrebbe già essere considerato come fattore essenziale nella realizzazione del film.

Occorre peraltro precisare che colui che opera al tavolo di montaggio ha vari compiti da assolvere. Deve cioè sopperire alle necessità artistiche e tecniche del film.

Al problema artistico spetta il compito di stabilire nel racconto cinematografico il ritmo del montaggio e la razionale distribuzione in sequenze significative delle varie inquadrature riprese in teatro o in esterno.

Col montaggio si stabilisce cioè una continuità temporale e spaziale nel racconto visivo tale da mettere lo spettatore in condizione di se-

guire le scene che gli saranno presentate quasi che queste fossero state riprese di seguito.

Si possono inoltre raggiungere, a mezzo del montaggio, effetti emotivi, di meraviglia, di timore o di altra natura anche se questi in effetti non sussistevano durante la ripresa.

Esiste a tal proposito una serie di norme le quali vogliono dimostrare in singoli casi specifici come determinati tipi di montaggio siano meglio adatti a rendere particolari situazioni o stati d'animo.

Tuttavia bisogna riconoscere che il problema artistico, in arte e quindi in cinematografia, non può essere legato o racchiuso da canoni fissi. L'arte, se considerata come manifestazione al tempo stesso intellettiva e soggettiva, porta sempre alla creazione di uno stile e di una forma espressiva che sono qualità intrinseche dell'autore e non norma generale da potersi applicare da tutti.

Il problema tecnico del montaggio è invece sostanzialmente un problema di mestiere, che si acquista con la pratica e con la conoscenza delle possibilità meccaniche delle macchine messe a disposizione e delle qualità fisiche e chimiche dei materiali e delle materie che si devono manipolare. Per raggiungere espressioni estetiche complete occorre, in ogni tecnica ed in ogni arte, una padronanza assoluta del materiale di cui si dispone. Sarebbe erroneo ritenere di poter risolvere, caso per caso, i problemi tecnici ogni qual volta si presentano necessità artistiche.

Chi opera o lavora col cervello non può agire liberamente se trova continui intoppi per inagilità di mani o non pronta libertà nelle azioni materiali.

Di un siffatto stato di cose sarebbe la stessa arte a soffrirne perchè dovrebbe adattarsi alle esigenze della limitata cultura pratica e del poco mestiere di chi lavora.

Se chiedessimo ad uno qualsiasi di manifestare le sue idee, che noi stimiamo equilibrate, e costui fosse incerto sulle parole da scrivere e sul loro significato nel corso del periodo, se costui non conoscesse il modo di sistemare una punteggiatura tale da dar forma al racconto, se insomma venissero a mancare a questo intellettuale i mezzi pratici per esprimersi, esso non farebbe mai nulla di buono perchè continuamente interrotto nel suo lavoro da ignoranza materiale, perchè privo del linguaggio che permette di trasferire negli altri le proprie conoscenze.

Analogamente, per quanto in forma diversa, volendo trarre dal materiale girato un racconto in forma scorrevole e con fini artistici,

occorre affidare l'opera di montaggio a chi, possedendo le necessarie cognizioni di estetica e sapendo valutare i mezzi espressivi ed efficaci del cinema, sia altresì in possesso del mestiere.

Nelle pagine che seguono si è voluto appunto raccogliere dati e norme relative alla tecnica del montaggio, senza trattare in alcun modo il problema artistico nel quale la norma di lavoro è lo stile personale del regista.

TECNICA DEL MONTAGGIO DELLA SCENA

La ripresa delle scene, in teatro di posa, rappresenta solo una fase, e non sempre la più importante, della realizzazione effettiva di un film.

Si è detto *non sempre la più importante* in quanto assai spesso i valori etici ed artistici del film, l'umanità ed il tema che ne debbono costituire lo scopo fondamentale e la base essenziale, nascono in sede di sceneggiatura e di montaggio.

Prende il nome di *pezzo girato* o *pezzo di montaggio* ogni tratto di pellicola (1) che porta impressa una scena utile preceduta e seguita da

---

(1) La pellicola è il materiale fondamentale per le riprese; è costituita da un supporto di celluloide e da uno strato di emulsione sensibile.

La celluloide è un derivato della cellulosa, sostanza assai diffusa nel regno vegetale.

La cellulosa trattata con un miscuglio di acido nitrico e di acido solforico produce una sostanza chiamata nitro-cellulosa, la quale ha la proprietà di disciogliersi in un liquido formato d'alcol ed etere dando luogo ad un liquido, chiamato collodio, molto utile in medicina.

Mescolando al collodio della canfora, e stendendo il miscuglio, su una qualsiasi superficie si ottiene, in seguito alla rapida evaporazione del solvente (alcol ed etere), una sottile striscia di celluloide elastica e sufficientemente dura.

La nitrocellulosa, che è la sostanza fondamentale per la fabbricazione della pellicola, è molto simile al cotone fulminante, ed è quindi dotata di una grande infiammabilità. Un rollo di pellicola che abbia preso fuoco deve essere considerato irreparabilmente distrutto perchè è quasi impossibile riuscire a fermare le fiamme.

Le più importanti ditte che fabbricano la pellicola hanno spesso tentato, e tengono tuttora allo studio, nuove sostanze che, dotate delle stesse proprietà della nitrocellulosa, possano però essere esenti dal grave difetto dell'infiammabilità. La migliore fino ad ora trovata è l'acetato di cellulosa il quale però non si presta a tutte le necessità delle pellicole cinematografiche (e tra queste sopratutto la durata e la resistenza ai continui passaggi nel proiettore) perchè non

code (1) inutili e talvolta anche da azioni sceniche che verranno tolte in seguito ma che sono necessarie per stabilire il punto esatto in cui dovrà essere effettuato il taglio.

Il pezzo di montaggio prende anche il nome di *inquadratura* e registra oggetti, persone e scene senza visibile discontinuità di spazio o di tempo.

Col nome di *pezzo montato* si intende invece il solo tratto della scena che resta compreso nel film ed è quindi quella parte del pezzo di montaggio che rimane dopo il taglio delle parti inutili.

Dovendo montare scene mute il primo problema che si presenta al montatore è quello di ordinare il materiale messo a sua disposizione. Il quale può essere *occasionale* o *predisposto*.

Chiameremo *occasionale* il materiale ottenuto raccogliendo scene varie girate senza scopi precisi di montaggio oppure seguendo una trama diversa da quella che si prefigge di realizzare il montatore (2).

Questi ha il compito iniziale di rendersi conto, per visione diretta e ripetuta più volte, del materiale messo a sua disposizione, acquistando in tal modo una completa conoscenza dei pezzi, dai quali dovrà in seguito trarre il film secondo una linea conduttrice logica e preventivamente fissata nel suo svolgimento essenziale.

Da materiale occasionale è possibile trarre film documentari, turistici, didattici, folcloristici ed in generale tutti quei generi di film che non presuppongono personaggi indispensabili per lo svolgimento del-

---

è stato ancora possibile trovare una sostanza plastificante (come la canfora per la nitrocellulosa) che le possa dare le qualità richieste.

La pellicola cinematografica ha generalmente uno spessore, compreso lo strato di gelatina, di 0,14 o 0,16 mm. Viene fabbricata in strisce da 300 metri circa e porta ai bordi una perforazione a mezzo della quale può venire guidata e tirata sia nella macchina da presa che nel proiettore.

(1) Prende il nome di *coda* ogni pezzo di film velato e nero che si attacca al principio o alla fine dei rulli di pellicola. Lo scopo principale delle code è quello di permettere la messa in macchina del film nei proiettori e nelle moviole e l'avviamento dei motori di trazione senza perdere fotogrammi utili.

Per estensione si chiamano *code* anche i pezzi inutili di pellicola che si trovano prima e dopo un pezzo di montaggio.

(2) Di solito il montatore del film è il regista in quanto il montaggio nella sua essenza ideale non è, come si è detto nella premessa, opera materiale di un pratico ma piuttosto manifestazione soggettiva e tipica di chi ha realizzato le riprese.

Talvolta quindi, come in questo caso, la parola montatore può anche significare realizzatore del film.

l'azione e la cui presenza nelle scene sarebbe impossibile in considerazione della provenienza varia dei pezzi di montaggio.

Il materiale visionato verrà in seguito catalogato e numerato in modo da dargli una sistemazione che permetta il facile ritrovamento di ogni pezzo, allorchè, per necessità di montaggio, si ricerchi una ben determinata scena o taglio di inquadratura. In questo particolare tipo di montaggio ha molta importanza il gusto artistico del montatore al quale è, in definitiva, legata la riuscita di tutto il lavoro.

Il montaggio così ottenuto si dice *creativo* perchè non previsto da una regolare sceneggiatura (1).

Ben diversa è invece la preparazione del materiale *predisposto*, ottenuto cioè da riprese effettuate secondo un regolare copione e seguendo una ben definita sceneggiatura.

In questo caso non ha molta importanza l'esatta conoscenza preventiva da parte del montatore delle scene girate perchè esse sono necessariamente riprese sulla guida del copione e quindi già fissate nella loro logica e normale successione nonchè nel ritmo di taglio. Il montatore deve solo disporre il materiale affidatogli secondo l'ordine numerico portato dai ciak (2) per poi realizzare, in sede di montaggio, quel ritmo di attacchi e di sequenze che è necessario per lo svolgimento dell'azione scenica.

In pratica è tuttavia sempre consigliabile che il montatore abbia visto almeno una volta tutte le scene perchè si presenta frequentemente la necessità di dover utilizzare dettagli o primi piani (3) non previsti sul copione ma che il regista ha tuttavia girato in previsione di un loro possibile impiego al fine di rendere più chiara l'azione espressa dalla successione delle scene.

Occorre inoltre precisare come questo lavoro, pur sembrando assai facile e logico dal punto di vista teorico e descrittivo, non si presenti

---

(1) La *sceneggiatura* è l'elaborazione del soggetto cinematografico. Essa è pertanto l'atto creativo della successione delle scene, delle battute e dei piani di ripresa. Prende invece il nome di *copione* il manoscritto o il dattiloscritto della sceneggiatura.

In gergo cinematografico si usa sovente confondere i significati di sceneggiatura e di copione e spesso l'un termine è usato al posto dell'altro.

(2) La funzione e l'utilità del ciak, tipico apparecchio di legno in uso in tutti i teatri di posa e dovunque si giri della pellicola, saranno precisate nelle pagine seguenti.

(3) Il *dettaglio* ed il *primo piano* sono *tagli d'inquadratura* o *piani di ripresa* determinati dalla posizione della macchina nei riguardi dell'oggetto

in pratica così semplice come questi cenni possono lasciar supporre. Il fatto che il materiale a disposizione sia stato girato in funzione di un determinato ritmo di montaggio, od osservando un preciso tema, non vuol significare che l'azione del montatore sia semplicemente limitata alla esecuzione meccanica delle giunte (1) che collegano i vari pezzi.

In sede di montaggio, si presenta essenziale il problema artistico del film, che all'atto della ripresa può essere solo intuito o previsto ma

---

e dipendenti, come tutti i tagli d'inquadratura, dalla distanza reale tra la macchina da presa (*camera*) e l'oggetto e dall'obbiettivo impiegato.

Le inquadrature si possono classificare per posizione della camera, per grandezza apparente delle figure sullo schermo e per qualità.

Per maggiori notizie vedi l'articolo di R. MAY: « *Per una grammatica del montaggio* » in *Bianco e Nero*, anno II, n. 1, ed il volume di U. BARBARO: « *Film - Soggetto e sceneggiatura* » edito da *Bianco e Nero*.

(1) Prende il nome di *giunta* il tratto di pellicola nel quale si trovano sovrapposte e legate da un solvente due distinti pezzi di pellicola. Il solvente in

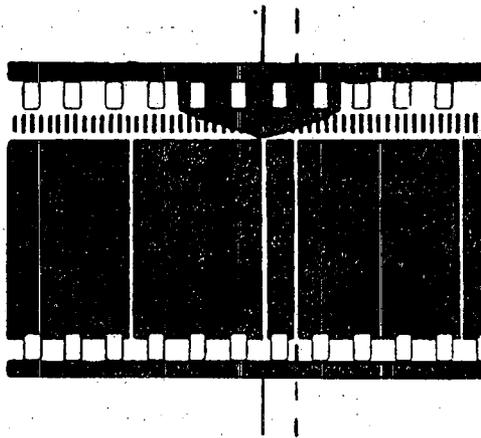



FIG. 1 - *Tipo di giunta con mascherino sulla colonna sonora*

uso è composto da acetone ed acetato d'amile in parti eguali con l'aggiunta di celluloide in quantità sufficiente a rendere il liquido leggermente denso. Le giunte si eseguiscono a mano o mediante l'uso di particolari presse incollafilm di cui esistono vari modelli in commercio. La pellicola ha normalmente una faccia liscia ed una emulsionata; quando due pezzi devono essere connessi assieme occorre raschiare l'emulsione che viene a trovarsi tra le due strisce da giuntare perchè su di essa il solvente non ha buona presa.

In gergo cinematografico prende il nome di giunta all'americana quella giunta che non fa perdere alla pellicola la lunghezza originale. Viene usata allorchè si è tagliata per errore o per necessità una scena e si vuol ricostruire la lunghezza originale senza perdere nessun fotogramma. Anzichè sovrapporre per breve tratto i due pezzi di pellicola questa giunta viene eseguita accostando

che trova la sua estrinsecazione e la sua forma completa solamente nella tecnica dell'attacco (1).

---

i due pezzi e sovrapponendo ad entrambi, dalla parte lucida, un pezzo di pellicola non impressionato nè velato.

La giunta in corrispondenza alla colonna sonora dà luogo ad una variazione di trasparenza che disturba l'audizione perchè riprodotta dagli altoparlanti sotto forma di un colpo secco.

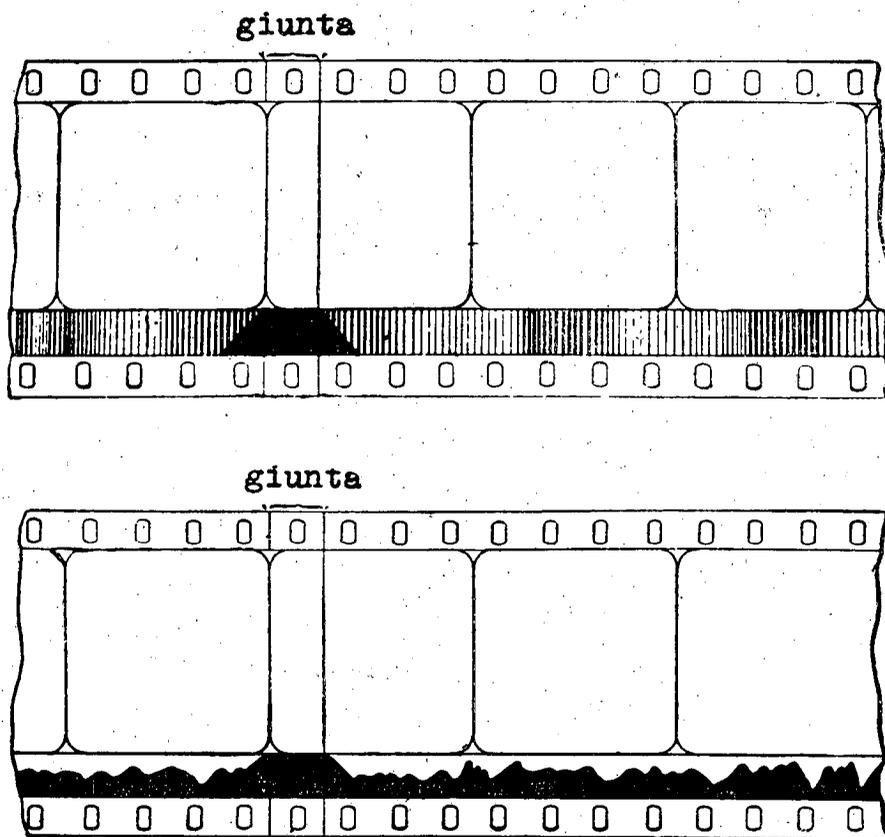



Fig. 2 - *Tipo di giunta con mascherino sulla colonna sonora*

Si usa allora coprire le giunte sonore sul positivo con un mascherino di forma adatta come è indicato nelle figg. 1 e 2; sul negativo invece viene fatta, in corrispondenza della giunta, una lunetta triangolare a mezzo di un'apposita macchinetta, di modo che, all'atto della stampa, si ottiene sulle copie positive una sagoma nera simile al mascherino.

(1) Per tecnica dell'attacco va intesa non già l'esecuzione materiale della giunta ma piuttosto il contenuto narrativo che la successione delle scene così realizzata vuol esprimere.

In effetti la grande differenza esistente tra la lavorazione con materiale predisposto e quella con materiale occasionale sta nel fatto che nel primo caso il montatore conosce già la trama ed il tema al quale il film tende, come suo scopo finale, mentre invece nel secondo caso, oltre a mancare questa guida, il montatore può solo utilizzare talune determinate scene alle quali egli deve dare un sapore ed un significato preciso qualunque siano state le finalità cui il regista tendeva durante la ripresa. In entrambi i casi occorre raggiungere una completa efficacia narrativa con la sagace ed avveduta prontezza nella scelta delle sequenze, col ritmo del montaggio, con l'esattezza logica e tecnicamente perfetta del taglio.

È opportuno precisare che, pur essendo la trattazione di questo capitolo limitata al solo montaggio della scena — colonna visiva (1) — non è sempre possibile ignorare a priori la presenza della colonna sonora (2) senza la quale non è oggi concepibile alcun film spettacolare di qualsiasi genere esso sia.

Il 7 agosto 1926 segna la data di nascita del film sonoro.

Per la prima volta nel mondo la Warner Bros. presentava al pubblico un completo film sonoro di lungo metraggio: *Il cantante di Jazz* sonorizzato col sistema « Vitaphone » a mezzo di dischi (col suono in sincronismo alla presa delle immagini).

Era un tentativo compiuto di applicazione del suono che seguiva ad un lungo periodo di esperienze eseguite tentando tutti i metodi possibili di registrazione del suono ed alle quali avevano collaborato celebri personalità del mondo fisico e scientifico nonchè numerosissimi studiosi, tecnici e teorici di tutte le nazioni.

---

(1) Prende il nome di colonna dei fotogrammi o di colonna visiva o di fotografico quello spazio della pellicola che comprende tutti e soli i fotogrammi nella loro normale successione. La colonna dei fotogrammi è lunga quanto il pezzo di pellicola considerato ed è larga 21 mm.; in un rullo di pellicola essa può coesistere con la colonna sonora.

(2) Prende il nome di colonna sonora quello spazio della pellicola che comprende tutte le modulazioni del suono; è lunga quanto il pezzo di pellicola considerato, larga 3 mm. è può coesistere in uno stesso pezzo con la colonna dei fotogrammi.

La colonna sonora è situata vicino ad una delle due serie di perforazioni nel tratto compreso tra questa e la colonna dei fotogrammi; si trova alla sinistra di chi guarda la pellicola avendo la gelatina rivolta verso di sè e le immagini diritte.

Quasi contemporanea, poichè ad essa segue dopo brevissimo tempo, è la realizzazione del film sonoro ottenuta utilizzando una sottile striscia fotoregistrata della pellicola; venivano in tal modo ad essere gettate le basi, scientificamente buone e praticamente ben rispondenti alle esigenze della cinematografia, di questa applicazione del suono che era destinata a convertire i principi artistici del film muto. Ciò creava negli studiosi di cose cinematografiche un periodo di incertezze e di esitazioni nell'accoglimento di questa nuova tecnica nella quale ancor oggi non tutti riescono a vedere le innumeri possibilità applicative in sede artistica e realizzativa del film.

Sarà necessario distinguere, nel corso di queste pagine destinate esclusivamente alla scena, i diversi aspetti che la colonna visiva può presentare nei riguardi della colonna del suono. Essi sono:

1) montaggio di scene mute per film muti;

2) montaggio di scene mute in previsione della sonorizzazione (1);

3) montaggio di scene mute in previsione di un dicitore che spieghi le scene montate;

4) montaggio scene mute in previsione della sincronizzazione (2);

5) montaggio di scene di film sonori in previsione dell'accoppiamento (3) con la colonna sonora.

---

(1) Prende il nome di sonorizzazione il lavoro consistente nella preparazione di una colonna musicale da adattare ad un film muto. La sonorizzazione fu molto usata nei primi anni dell'avvento del sonoro soprattutto per poter continuare a sfruttare commercialmente i film muti. Essa è oggi totalmente abbandonata nei film normali e riservata esclusivamente a particolari tipi di documentari.

(2) La sincronizzazione è un caso specifico di sonorizzazione nel quale però la preparazione della colonna sonora deve sottostare alla condizione essenziale di essere sincrona con la scena, intendendosi per sincronismo la perfetta rispondenza tra l'azione vista sullo schermo ed i suoni, le parole ed i rumori registrati sulla colonna sonora.

Di solito il verbo *sincronizzare* viene usato negli stabilimenti di doppiato per indicare tutto il complesso lavoro di registrazione e di sostituzione di una colonna sonora in lingua italiana al posto della colonna in lingua originale. Quando un analogo lavoro vien fatto su interi film nazionali o su parte di essi si usa parlare di postsincronizzazione sebbene questa suddivisione teorica non sia sempre accettata da tutti.

(3) L'accoppiamento consiste sia nel montare a giunte pari due o più colonne visive oppure due o più colonne sonore (ovvero l'una che sia il negativo dell'altra) sia nel montare una colonna sonora in sincronismo con la colonna visiva.

Relativamente al primo caso vi è ben poco da dire. La tecnica specifica necessaria al montatore si limita alla sola conoscenza del modo di eseguire le giunte. Dal punto di vista artistico occorre naturalmente che il montatore conosca e sappia mettere in atto tutti i necessari accorgimenti connessi con la tecnica dell'attacco.

Il montaggio di scene mute destinate a film muti oggi è poco frequente in pratica e si limita solo a qualche particolare tipo di documentario (1).

Non dissimile dal precedente è il caso in cui il montaggio è fatto in previsione della sonorizzazione, quando cioè si deve tener conto di una musica di sottofondo che dovrà riempire e dare efficacia all'azione. Infatti la sonorizzazione di solito non vincola la tecnica dell'attacco tra scena e scena e solo in qualche raro caso crea dei legami nel montaggio complessivo delle varie sequenze (2) allorchè, per necessità contingenti di lunghezza o di ritmo di musica, si deve mantenere integro un determinato pezzo orchestrato.

Teoricamente si possono prevedere due diversi casi estremi: il primo — musica del tutto arbitraria con sola funzione di accompagnamento o di sottofondo — che lascia quasi completamente libero il montatore da vincoli tecnici; il secondo — musica con un significato preciso nei riguardi della scena — che impone un montaggio strettamente connesso al ritmo musicale.

Tra questi due casi estremi si presentano in pratica numerosissime possibilità intermedie le cui difficoltà possono essere tuttavia facilmente superate dalla persona preposta al montaggio alla quale spetta il compito di liberare il film da tutte le pastoie di natura pratica che intralciano e menomano quella fluidità, regolarità e tecnica che sono necessarie ed indispensabili per ottenere un buon film.

Nel terzo caso il montaggio viene fatto in relazione ad un dicitore, il quale ha il compito di illustrare le varie scene ed i diversi ambienti, paesaggi, panorami, costumi, ecc. rappresentati sullo schermo.

La colonna sonora che porta inciso il parlato non costituisce in linea di massima nessun ostacolo al montaggio della scena, pur presentandosi

(1) Il documentario è un tipo di film in cui non agiscono attori. Può essere di diverse specie: turistico, scientifico, didattico. Sono considerati documentari anche i giornali di attualità.

(2) La sequenza è costituita dalla successione di scene che formano un episodio del film.

talora dei casi in cui la scena deve invece completare ed illustrare un dato discorso che è bene non venga interrotto da pause troppo lunghe. Anche qui in pratica si presentano infinite possibilità che vanno dalla indipendenza assoluta della scena dalla colonna al legame più intimo tra essi e che si sintetizza nel parlato sincrono (1).

Il montaggio di scene mute in previsione della sincronizzazione si presenta più complesso. Vi è stato chi ha talvolta sostenuto, con varie ragioni, l'idea che sia meglio girare muti i film per poi sincronizzarli in un secondo tempo. Questa tendenza trova la sua origine in due diversi motivi; innanzi tutto nella perfezione pratica alla quale si può giungere con la sincronizzazione eliminando tutte le difficoltà tecniche che si presentano all'atto della ripresa sonora. Alla buona riuscita del sincronismo corrisponde assai spesso la migliore qualità del parlato per il fatto che gli attori, senza preoccupazioni di altro genere, possono esclusivamente dedicarsi alle battute senza muoversi dalle immediate vicinanze del microfono. La seconda ragione, che è di origine finanziaria, è tanto più dominante quanto più in economia si vuol produrre il film. La spesa per i tecnici ed il costo dell'impianto da registrazione o dell'affitto di esso per tutta la durata delle riprese delle scene sono necessariamente elevati e gravano in misura non indifferente sul costo definitivo del film.

Dobbiamo tuttavia far rilevare come esista una sostanziale differenza tra il film sincronizzato e il film ripreso direttamente con il sonoro.

La sincronizzazione è sempre piatta nei riguardi della sonorità degli ambienti, priva di profondità acustica, monotona nei timbri delle voci, falsa nella riproduzione dei rumori. Chi vuol gustare della buona musica non può contentarsi della riproduzione di un disco; alla stessa guisa chi vuol veramente dare allo spettatore la sensazione dei vari ambienti rappresentati sulla scena non deve ricorrere a mezzi aleatori e di risultato non reale. In pratica inoltre è sempre bene effettuare la ripresa sonora delle scene in modo da ottenere almeno una colonna guida (2) che nell'esecuzione della postsincronizzazione serva a far

---

(1) Si dice che una colonna sonora è fuori sincronismo od asincrona con la scena corrispondente quando non esiste una esatta rispondenza tra l'azione scenica e le modulazioni percepite.

L'asincronismo può essere adoperato in funzione artistica.

(2) La colonna guida è una normale colonna sonora sincrona ottenuta durante la ripresa della scena ed utilizzata in seguito per la sincronizzazione

ridurre tutti gli asincronismi tra parola e movimento delle labbra che sono tanto nocivi al buon esito del film.

Il montaggio dei film che saranno postsincronizzati è naturalmente legato alle esigenze della colonna sonora. La quale tuttavia non essendo ancora registrata può subire sostanziali modifiche senza che venga ad essere turbato l'equilibrio ritmico e scenico del film. La lunghezza delle scene, l'attacco delle sequenze e tutte le regole tecniche e pratiche del montaggio sono in qualche modo soggette alla lunghezza della colonna sonora dalla cui presenza non è possibile prescindere a priori.

E questo legame è tanto maggiore e tanto più sentito nel caso che il montaggio delle scene di un film parlato venga realizzato indipendentemente dalla colonna sonora ma in previsione dell'accoppiamento con essa.

Questi casi teorici, raggruppati secondo esigenze tecniche crescenti, resterebbero tuttavia un'inutile ricerca casistica, senza valore pratico, se non servissero a dare al lettore un'idea sulle infinite possibilità e difficoltà che il montatore può trovare all'atto del suo lavoro.

Non è certo nell'elencazione teorica dei casi pratici che il montatore può trovare la forma e l'attitudine al lavoro; però noi riteniamo che sia essenziale creare uno schema di difficoltà e di modi di procedere i quali rappresentino come tanti isolotti od approdi nel grande mare delle infinite possibilità. Il montatore da questa specie di catalogo descrittivo deve trarre una guida e possibilmente un metodo di lavoro che esso deve completare con la sua personale abilità e con le sue esperienze pratiche.

La sola tecnica specifica, comune al montaggio delle scene, è quella delle giunte, le quali, pur rappresentando un lavoro abbastanza semplice, richiedono una certa pratica per essere eseguite senza eccessive preoccupazioni formali e con la robustezza necessaria per resistere alle varie trazioni cui sarà soggetta la pellicola nei vari passaggi sui tavoli di montaggio, nei proiettori e negli avvolgifilm.

---

del pezzo per mettere gli attori in grado di seguire le pause reali, il ritmo ed il sincronismo delle varie battute.

La colonna guida viene ripresa solo allorchè non è possibile utilizzare al montaggio il materiale registrato in teatro di posa per la presenza nell'incisione di disturbi di vario genere.

TECNICA DEL MONTAGGIO DELLA COLONNA SONORA

L'avvento del sonoro in cinematografia ha completamente modificata la tecnica del montaggio.

Il montaggio di un film muto non presentava infatti nessuna difficoltà d'ordine pratico salvo quella dovuta all'esecuzione del taglio e delle giunte delle scene nel punto desiderato. Gli stessi tavoli di montaggio erano assai semplici e di facile manovra; agli estremi di essi si trovavano due piatti avvolgitori, il più delle volte mossi a mano dallo stesso operatore, ed al centro un dispositivo di visione diretta della pellicola, a mezzo del quale si eccitava il fenomeno della persistenza retinea delle immagini con l'uso di un primordiale sistema di otturazione quale era stato sfruttato, oltre un secolo fa, dal Plateau nel suo Fenachistoscopio (1) e dall'Horner nello Zootropio (2).

---

(1) Il Fenachistoscopio (fig. 3), realizzato da Plateau nel 1832, è stato il primo apparecchio che ha permesso la sintesi dei movimenti.

Era costituito da due semplici dischi di cartone che potevano girare solidalmente su un asse orizzontale; su uno dei dischi erano disegnate diverse fasi

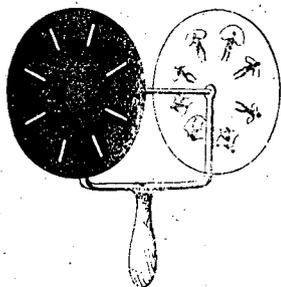



FIG. 3 - *Il Fenachistoscopio*

FIG. 4 - *Lo Zootropio*

del movimento di una figura, sull'altro disco, in corrispondenza ad ogni disegno, erano praticate delle fessure.

Ponendo un occhio vicino a queste fessure e facendo ruotare con la mano i dischi a grande velocità, per effetto di illusione ottica, si vedeva l'immagine in movimento. Il fenomeno era dovuto al fatto che le fessure erano molto strette e quindi da ciascuna di esse l'immagine corrispondente era vista solo per un brevissimo intervallo di tempo al quale succedeva immediatamente un periodo di riposo; questo alternarsi di immagini, per il fenomeno della persistenza retinea, era atto a dare il movimento continuo.

(2) Nel 1833 Horner perfezionò il Fenachistoscopio creando un apparecchio, detto Zotropio (fig. 4), costituito da un tamburo cilindrico, aperto in alto

Col sonoro i tavoli di montaggio, comunemente noti col nome di *moviole*, sono divenuti veri e propri apparecchi di proiezione, assai complessi costruttivamente, non troppo facilmente maneggevoli, ma, ciò che interessa, perfettamente adatti ad agevolare il lavoro che con essi si deve fare.

Il tavolo di montaggio è l'apparecchio che permette la realizzazione pratica di un film inteso come una successione di scene e di suoni coordinati secondo un criterio logico ed aventi finalità artistiche ben determinate.

Le moviole sono quindi apparecchi molto utili appunto per le grandi possibilità da esse presentate; ne hanno in dotazione tutte le ditte che debbono lavorare con la pellicola (case di noleggio dei film, produttori, distributori, ecc.) e tutte le società di produzione, i teatri di posa, le case di sviluppo e stampa ecc.

Per montare un film occorre un apparecchio che permetta il facile maneggio della pellicola, un controllo rapido ed immediato di qualsiasi pezzo, visivo o sonoro, ed una certa comodità di lavoro che dia agiò al montatore di lavorare molte ore al giorno, dinanzi alla moviola, senza eccessivamente stancarsi e quel che è più importante senza stancare la vista; quest'ultimo requisito è di capitale importanza perchè un buon montaggio dipende in buona parte dall'attenzione che il montatore pone alla proiezione della scena ed ai movimenti degli attori in essa raffigurati: se esso non riuscisse a fissare il fotogramma esatto in cui un gesto od un movimento di labbra segnano rispettivamente il punto di taglio o il raggiungimento del sincronismo con la colonna sonora, al film verrebbe a mancare la più elementare tecnica di montaggio. La Moviola data, nella storia del cinema, dal periodo in cui comincia a sentirsi il bisogno di congiungere due pezzi di film l'uno di seguito all'altro in modo che le scene in essi rappresentate seguano un nesso logico. La sua evoluzione costruttiva è connessa all'evoluzione della tecnica del montaggio.

---

e libero di girare su un asse verticale. Le successive immagini del soggetto erano collocate nell'interno del cilindro, in basso, e rivolte verso il centro di esso. Nella parte alta del cilindro erano tagliate alcune finestre verticali, attraverso le quali era possibile vedere le immagini in movimento per un processo ottico del tutto analogo a quello dell'apparecchio di Plateau.

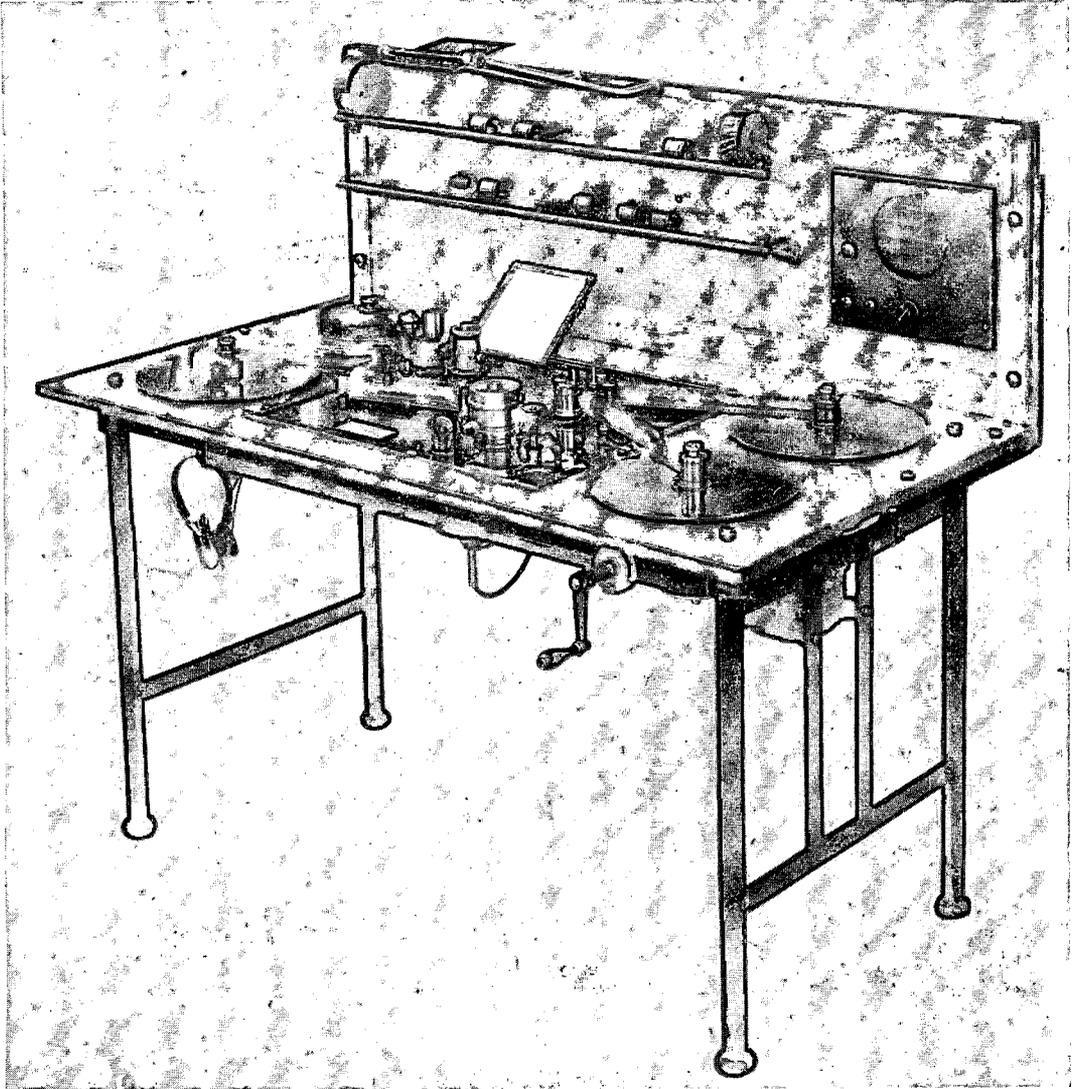
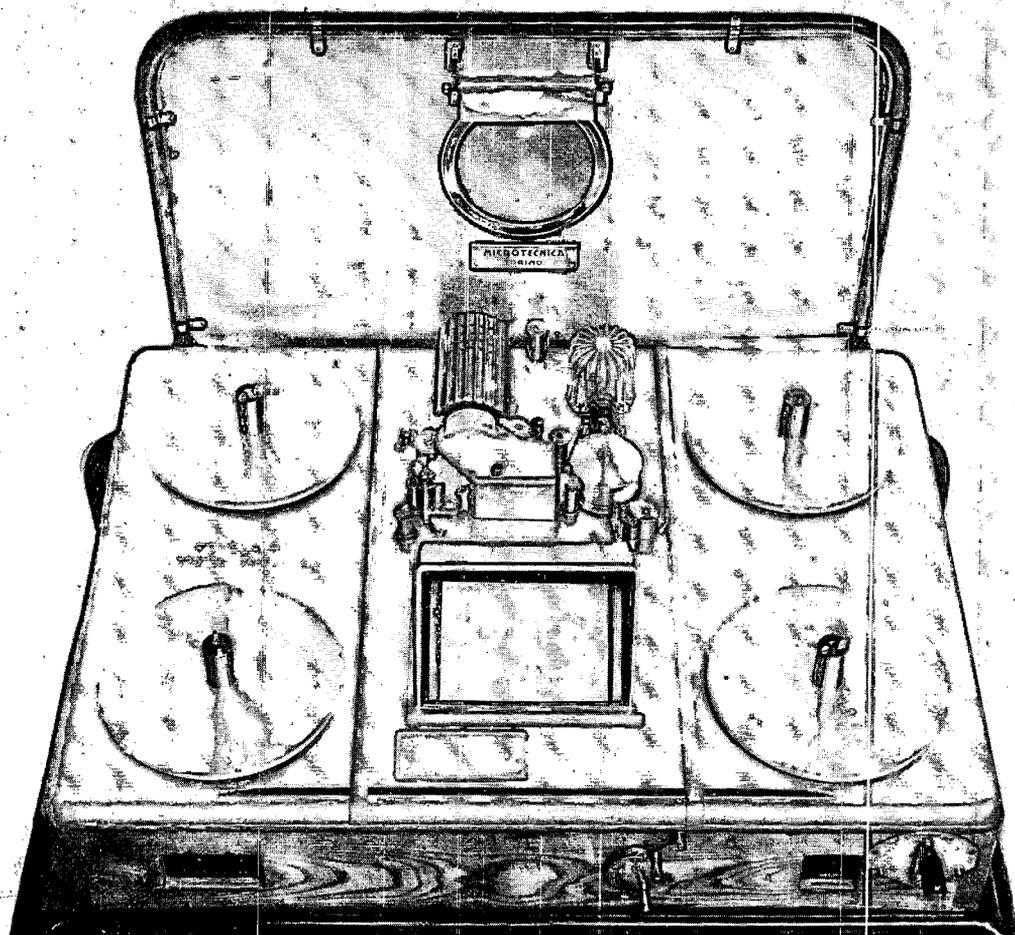
Il vantaggio di quest'apparecchio consisteva nella possibilità di permettere l'osservazione contemporanea delle immagini a più persone disposte attorno ad esso.

Tipo di moviola (*Prevost*)

TAVOLA II

Tipo di moviola (Microtecnica)

La moviola è sostanzialmente un proiettore studiato in modo da funzionare in posizione orizzontale, con taluni suoi meccanismi assai ridotti d'importanza, in quanto la proiezione deve servire ad un numero limitatissimo di persone, ed avente invece quelle particolarità pratiche e costruttive che lo rendano meglio adatto allo scopo cui è destinata.

Non ha pertanto nessun interesse per lo studioso la conoscenza dei modelli che si sono susseguiti nel tempo, mentre invece è per esso indispensabile conoscere perfettamente il funzionamento di una moderna moviola per poterne trarre tutti i vantaggio pratici che essa è in grado di dare.

Per dare un'idea esatta delle specifiche caratteristiche di una moderna moviola diamo alcuni cenni sui perfezionamenti apportati in essa in seguito all'avvento del sonoro. Vedi Tavole I e II.

Le modifiche riguardano sopratutto cinque fattori:

1) *Raddoppiamento del numero dei piatti avvolgifilm e dei rocchetti di guida e di trazione.*

Molti motivi pratici, tecnici e costruttivi hanno consigliato la ripresa delle scene su un negativo diverso da quello usato per il sonoro.

Tra gli altri ricorderemo:

a) Necessità di un'autonomia di lavoro dei tecnici della ripresa ottica da quelli della ripresa sonora. In effetti gli apparecchi da ripresa, oltre ad essere difficilmente adattabili in un unico complesso, richiedono una diversa tecnica per cui non è facile poter trovare un abile tecnico del suono che possa essere nel tempo stesso un ottimo operatore e viceversa. L'esistenza di due colonne di pellicola e di due distinte apparecchiuture permette a ciascuno dei tecnici di lavorare senza interferenze materiali se si eccettua il solo disturbo che può dare il microfono nella sua posizione rispetto all'inquadratura scelta.

Incidentalmente ricordiamo che la Fox-Movietone ha costruito apparecchi da ripresa sonora ed ottica utilizzanti una sola pellicola la quale passa successivamente dalla macchina da presa al record, essendo questi due apparecchi in unico blocco e tra loro distanti dello spazio standard che separa la finestra della camera dall'intaglio di registrazione. La Fox adopera però questi apparecchi esclusivamente a scopi di reportage cinematografico o per ripresa di documentari; in questo caso appare giustificato il loro uso in conseguenza della leggerezza e manovrabilità che l'apparecchio deve possedere perchè il documentarista possa espletare

il suo arduo compito di ripresa di un avvenimento reale. Il montaggio dei pezzi girati in tal modo non presenta eccessive difficoltà pratiche anche perchè la colonna sonora non ha requisiti particolari essendo limitata di solito alla ripresa dei rumori d'ambiente e qualche rara volta alla registrazione di discorsi.

b) Necessità di sviluppare le due colonne con bagni adatti e per il tempo necessario a ciascuna di essa. Essendo totalmente diverse le funzioni della colonna visiva e di quella sonora è logico che sia al tempo stesso assai diversa la tecnica e le modalità del procedimento di sviluppo; infatti lo sviluppo della scena, che è ripresa su pellicola del tipo pancromatico, non può adattarsi allo sviluppo della colonna sonora che di solito è ripresa su emulsione ortocromatica (1). Nello sviluppo infine occorre supplire alle deficienze di ripresa in modo che il positivo, che deve essere necessariamente unico, possa a sua volta essere sviluppato nelle migliori condizioni possibili.

c) Possibilità di eseguire tagli al montaggio. Il proiettore infatti è una macchina la quale permette la visione di un film su schermo e

---

(1) Le emulsioni sensibili vengono stese sul supporto di celluloide sotto forma di strato sottile unitamente ad una sostanza gelatinosa che serve a tenerle uniformemente distribuite.

Esse possono praticamente classificarsi in base a criteri vari.

Rispetto alla sensibilità cromatica esse possono essere:

1° *Cromatiche*. La loro sensibilità è limitata ai colori violetto ed azzurro. Possono essere manipolate alla luce rosso-gialla e servono per la riproduzione di soggetti non colorati (originali in una sola tinta come ad esempio i titoli o per stampe di positive).

2° *Ortocromatiche*. La loro sensibilità si estende ai colori violetto, azzurro, verde e giallo. Possono essere manipolate solo a luce rossa e servono abbastanza bene per riproduzioni monocromatiche da originali colorati (escluso il rosso).

3° *Pancromatiche*. La loro sensibilità è estesa a tutta la parte visibile dello spettro solare. Debbono essere manipolate nel buio o a luce verde molto tenue. Servono per la riproduzione monocromatica di originali colorati (compreso il rosso) e per le riproduzioni in policromia.

Rispetto alla sensibilità generale le emulsioni possono suddividersi in tipi ad alto o a basso contrasto.

Il contrasto è la proprietà delle emulsioni di essere più o meno sensibili alle mezze tinte ed ai mezzi toni. Così ad esempio le emulsioni ad alto contrasto sono quelle che permettono di ottenere bianchi purissimi con neri profondi. Il contrasto dipende solo in parte dal tipo di emulsione adoperato; su di esso hanno notevole influenza il rivelatore usato, il tempo, la temperatura e lo stato di esaurimento dello sviluppo nonchè altri fattori di minore importanza.

l'audizione della colonna sonora su altoparlante. Però la finestra della proiezione ed il lettore del suono, ciò che vuol dire le due parti essenziali rispettivamente per la visione e per l'audizione, non possono agire su uno stesso punto della pellicola che scorre in essi; essendo macchinari di una certa grandezza è impossibile concepirli compenetrati l'uno nell'altro. Ciò equivale a dire che mentre viene visto sullo schermo un determinato fotogramma, viene sentita la modulazione che si trova spostata, rispetto al fotogramma, del tratto che divide le due macchine. Poichè questo intervallo è stato fissato e generalizzato in tutto il mondo in 361 mm. (19 fotogrammi completi), considerando che il rovesciamento delle immagini dovuto agli obbiettivi obbliga a far passare nel proiettore la pellicola con le immagini capovolte per ottenere figure diritte sullo schermo, e tenendo presente che il lettore del suono viene dopo il proiettore ottico nel senso di scorrimento della pellicola, ne deriva che, per ottenere il perfetto sincronismo tra visione e parola in sala di proiezione, occorre che il punto della colonna sonora che corrisponde ad un determinato fotogramma lo preceda di 361 mm.

---

come ad esempio il tipo di luce usata per l'impressione o il tempo di esposizione.

Dal punto di vista cinematografico le emulsioni si possono suddividere nel modo seguente:

- Emulsioni negative
  - per le scene
    - a sensibilità ortocromatica
    - a sensibilità pancromatica
    - per controtipi
  - per il suono
    - ad alto contrasto
    - a basso contrasto
- Emulsioni positive
  - per titoli
  - per scene e suoni
  - lavanda (positive controtipo).

L'emulsione negativa a sensibilità ortocromatica è pochissimo usata nella moderna cinematografia date le qualità di rendimento cromatico e di alta sensibilità possedute dall'emulsione pancromatica. Essa tuttavia può essere favorevolmente adoperata nelle riprese in cui non necessiti la esatta resa dei colori nella zona dell'arancio e del rosso ed in tutti quei casi in cui le riprese vengono fatte in ambienti ricchi di radiazioni violette (luce artificiale ottenuta a mezzo di lampade a vapori di mercurio o di lampade ad arco con carboni a luce bianca).

L'emulsione negativa a sensibilità pancromatica è quella che si adopera quasi universalmente negli studi cinematografici e nelle riprese di esterni. Frequentemente essa è stesa su un supporto grigio neutro che funziona da

Se i negativi non fossero distinti non sarebbe possibile eseguire tagli di montaggio, perchè un taglio buono per la scena dividerebbe la colonna in un punto distante 361 mm. da quello di sincronismo e viceversa.

d) Necessità di autonomia delle due colonne. Ciò permette ad esempio di registrare una colonna sonora musicale sulla guida della quale si può in seguito montare la scena, anche per pezzi brevi, il che sarebbe in altro modo impossibile.

Per le ragioni qui brevemente accennate i tavoli di montaggio per il sonoro presentano la possibilità di lavorare contemporaneamente con due strisce di pellicola (scena e sonoro) muoventesi in perfetto sincronismo.

2) *Uso di un motore di trazione.*

Come è noto la colonna sonora, per rendere i suoni in essa registrati, deve scorrere, all'atto della proiezione, alla stessa velocità con la quale è stata effettuata la ripresa, velocità che è stata universalmente ge-

---

anti-alo evitando quindi effetti di alone nelle riprese in cui siano in campo corpi lucidi o luminosi.

L'emulsione negativa controtipo viene adoperata per ottenere un negativo da una copia positiva normale o da una copia lavanda.

L'emulsione negativa per il suono ad alto contrasto si adopera per le registrazioni con i sistemi ad area variabile. Essa deve essere esente da aloni, deve avere la grana fina ed un potere risolvente molto elevato per permettere una registrazione perfetta e ben delineata anche nelle punte delle più alte frequenze.

L'emulsione negativa per il suono a basso contrasto è invece indicata nelle registrazioni a densità variabile ove il rendimento finale dell'incisione è intimamente legato alle qualità fotografiche dell'emulsione ed alla buona condotta delle varie operazioni di impressione e di sviluppo.

L'emulsione positiva per scene e sonoro deve dare riproduzioni di immagini ricche in mezze tinte, e brillanti; quella per i titoli deve invece essere a contrasto molto elevato per rendere più efficiente la proiezione di essi e la facile intellegibilità delle parole da parte degli spettatori anche più distanti dallo schermo.

La pellicola lavanda si adopera infine per fare il duplicato di un negativo. Questo infatti può essere ottenuto direttamente da un positivo normale; qualora però si voglia ottenere un negativo veramente buono ed in tutto simile all'originale occorre stampare in precedenza una copia positiva lavanda la quale mentre non è adatta per proiezione bene si presta a tutte le modalità tecniche di lavoro di sviluppo e stampa che permettono in seguito di ottenere una seconda copia negativa del film.

neralizzata in 24 fotogrammi al secondo. Appare pertanto ovvio come gli ingranaggi di trazione del tavolo di montaggio debbano poter raggiungere questa velocità e mantenerla costante per la durata che il montatore ritenesse opportuna per il suo lavoro.

Inoltre nei tavoli di montaggio è indispensabile la marcia indietro dei rocchetti di trazione perchè si richiede con grande frequenza il ritorno e l'avanzamento del pezzo che si monta per potere in esso fissare esattamente i punti di taglio per la migliore fluidità del racconto. Tutto ciò si può ottenere praticamente usando motori sincroni o asincroni trifasi a velocità costante; talvolta si adoperano anche motori monofasi normali nei quali è possibile regolare, a volontà del montatore, sia il senso di marcia che la velocità di movimento; la posizione del regolatore per la quale si ottengono i 24 fotogrammi è fissata a mezzo di un arresto che viene, una volta per tutte, tarato dalla casa costruttrice all'atto della consegna; detto arresto non serve per la marcia indietro ove il raggiungimento di più elevate velocità tende a ridurre il tempo durante il quale si attende che la pellicola sia ritornata al punto desiderato.

3) *Proiezione.*

Chi deve eseguire il montaggio di un film ha sovente il bisogno di trovare i punti di esatto sincronismo tra la scena ed il sonoro; ciò avviene non tanto nelle normali riprese cinematografiche, ove esiste il ciak che dà una precisa indicazione del punto di sincronismo, quanto nelle scene doppiate ove l'esistenza del ciak è aleatoria poichè l'attore che ha sincronizzato può aver pronunciato le sue battute, in parte o tutte, fuori posto.

Nei tavoli di montaggio attualmente in uso la scena viene proiettata su un piccolo schermo nel quale il montatore può, senza eccessivi sforzi visivi, seguire tutti i movimenti delle labbra degli attori ed individuare in essi l'attimo esatto in cui vengono pronunciate le battute.

Gli specchi che riflettono il raggio utile per la proiezione sono sempre argentati anteriormente per evitare assorbimenti e distorsioni di luce e per ottenere quindi una proiezione perfettamente nitida.

4) *Movimento continuo della pellicola.*

Una delle caratteristiche più importanti del tavolo sonoro è quella di permettere la proiezione della scena senza ricorrere al noto sistema della croce di malta, quasi universalmente adottato nei proiettori.

Mentre la croce di malta fa muovere la pellicola a scatto dinnanzi alla finestra di proiezione, tenendola ferma quando l'otturatore presenta un'apertura e facendola muovere quando il fascio di luce è interrotto da un settore di esso, i sistemi di trazione della pellicola, usati nelle moviole, sono caratterizzati dal fatto che la pellicola è in ogni suo punto in movimento continuo. Il che, oltre a limitare l'usura del film, è comodo ed utile per il lavoro di montaggio, durante il quale il film deve andare avanti ed indietro un numero grandissimo di volte.

5) *Sonoro.*

Naturalmente una moderna moviola deve essere anche fornita di un adatto lettore del suono, di un amplificatore e di un altoparlante.

In un tavolo di montaggio si distinguono pertanto quattro diversi complessi:

1) il sistema meccanico di trazione;

2) il sistema ottico-meccanico per la proiezione;

3) il lettore del suono;

4) l'amplificatore ed il riproduttore del suono.

Il *sistema di trazione* è costituito dal motore e dai meccanismi che permettono il passaggio della pellicola sulla moviola.

I requisiti ai quali deve rispondere sono:

a) trazione, a mezzo di giunti a frizione, dei quattro piatti porta-film necessari per l'avvolgimento e lo svolgimento della colonna visiva e di quella sonora;

b) estrema facilità nel passaggio dalla marcia avanti alla marcia indietro;

c) eventuale possibilità di arresto istantaneo della marcia, in qualunque dei due sensi essa avvenga, allo scopo di permettere che sia individuato con esattezza un determinato fotogramma della scena o una determinata serie di modulazioni che esprimono un certo suono;

d) possibilità di ottenere il movimento della pellicola a 24 fotogrammi al secondo sia per controllare la giusta durata delle scene che per rendere audibili le modulazioni della colonna sonora. Come è noto, velocità molto diverse da quella standard riproducono rumori non assimilabili ad alcun suono conosciuto.

Il *sistema ottico-meccanico* per la proiezione è subordinato, in una moviola, a determinati requisiti d'ordine pratico. Esso deve innanzi tutto permettere la proiezione nonostante che la pellicola scorra con moto perfettamente uniforme a differenza di ciò che avviene nei normali proiettori.

I meccanismi ideati sono vari e tutti egualmente interessanti dal punto di vista teorico. Ragioni imputabili all'esistenza di brevetti consigliano le varie ditte costruttrici ad adoperare l'uno piuttosto che l'altro di detti sistemi. Il più importante, e quello che indubbiamente è stato fino ad ora più diffuso, è quello basato sul principio dello specchietto oscillante.

La finestra di proiezione di questo dispositivo è lunga esattamente due fotogrammi (38 mm.); dietro di essa, dalla parte opposta della lampada di proiezione e montato su un supporto di forma adatta, trovasi uno specchietto il quale ha la funzione di riflettere l'immagine del fotogramma entro l'obbiettivo di proiezione. Durante lo spostamento del fotogramma lo specchietto ruota di un angolo tale da dare sempre, sull'obbiettivo, l'immagine del fotogramma come se questa non si fosse spostata nello spazio ideale costituito dal fotogramma, dallo specchietto e dall'obbiettivo. Dopo aveer accompagnato il fotogramma per 19 mm. lo specchietto ritorna di scatto nella posizione iniziale dalla quale comincia ad accompagnare un secondo fotogramma con procedimento analogo al precedente. Un otturatore occulta i raggi luminosi per il limitatissimo intervallo di tempo occorrente allo specchietto per riassumere la posizione primitiva.

Altri sistemi di proiezione sono basati: sul principio della proiezione con otturatore a fessura limitata (attualmente abbandonato nelle moviole sonore ed invece in uso un tempo sui tavoli Lytha) o sul principio degli obbiettivi rotanti. Un altro requisito pratico del sistema ottico è quello di permettere la proiezione, con pellicola ferma, per un lunghissimo periodo di tempo senza che si raggiungano temperature pericolose. Ciò è abbastanza facilmente ottenibile perchè la proiezione di solito si effettua su schermi di dimensioni assai ridotte e quindi la sorgente luminosa può essere costituita da una lampada le cui radiazioni termiche possono essere attenuate di intensità con appropriati adattamente pratici.

La proiezione può essere ottenuta per trasparenza, su un vetro smerigliato, o per proiezione diretta su uno schermo costituito da un cartoncino bianco.

Il *lettore del suono* è quasi sempre assai semplice. Esso è composto da un cannocchiale molto piccolo e da una cellula che trovasi chiusa in una camera oscura appena più grande delle sue dimensioni, ricavata in un castelletto metallico di forma cilindrica. La pellicola passa all'esterno di questo castelletto in modo che la colonna sonora venga a scorrere esattamente davanti ad un foro attraverso il quale la luce proveniente dal cannocchiale giunge alla cellula.

L'*amplificatore*, connesso con la cellula, non ha mai molti stadi di amplificazione, perchè generalmente il volume sonoro occorrente non è eccessivo. Ogni moviola è sempre fornita di una o più cuffie che servono al montatore allorchè vuole eseguire il suo lavoro senza disturbare altre persone che possono trovarsi nella stessa stanza.

Oltre alle caratteristiche qui ricordate e che sono essenziali in tutti i tavoli di montaggio, ogni ditta costruttrice applica suoi particolari dispositivi che hanno lo scopo di rendere agevole il lavoro del montatore.

* * *

Considerata la complessità delle moviole, che sono il mezzo per eseguire il lavoro, è facile supporre quanto siano maggiori le difficoltà del montaggio di film sonori in confronto di quelle presentate dal film muto.

Occorre tuttavia precisare qui alcuni concetti fondamentali.

Chi esegue materialmente alla moviola il lavoro di montaggio di un film sonoro deve essere indubbiamente un tecnico, deve cioè almeno possedere la esatta conoscenza di tutti i meccanismi messi a sua disposizione, per poterne trarre tutto il vantaggio massimo che essi possono rendere, e deve d'altro canto conoscere con quali mezzi gli è possibile ottenere determinati risultati o taluni precisi effetti ottici e sonori.

Il montatore invece oltre ad essere un artista, e quindi una persona dotata di un certo gusto personale, deve essere anche un tecnico, deve cioè conoscere i risultati che può ottenere ed i mezzi per conseguirli. In caso contrario egli deve lavorare avendo sempre vicino a sè chi esegue materialmente quanto occorre per ottenere gli effetti voluti.

Sul modo di eseguire gli attacchi, le correzioni, le modifiche ed i tagli della colonna sonora non esistono a tutt'oggi teorie precise; i montatori sono per la massima parte, almeno da noi in Italia, delle persone che hanno acquisito il loro mestiere per pratica, senza seguire nessun

specifico corso teorico, ma affrontando, con intelligenza o per sentito dire, i vari problemi che si presentano durante il lavoro.

Si assiste in tal modo ad una discordanza talora inconcepibile di opinioni e di tesi su questioni nelle quali la pratica ormai quasi decennale di taluni dei più stagionati in cinematografia dovrebbe aver finito col prevalere.

Non è inoltre del tutto da trascurare, il che concorre ad aumentare questo incerto stato di cose, la cattiva volontà posta da taluni nel far conoscere i cosidetti segreti del mestiere, che poi in sostanza si riducono a taluni metodi pratici di lavoro che difficilmente potrebbero essere generalizzati in quanto basati su attitudini esclusivamente personali.

Classificazione del materiale sonoro di montaggio.

Per stabilire una classificazione del materiale sonoro con il quale si deve procedere al lavoro di montaggio si usano denominazioni analoghe a quelle adoperate per il materiale visivo.

Così ad esempio il *pezzo di colonna sonora di montaggio* si presenta praticamente eguale al pezzo di colonna visiva di montaggio; esso ha cioè una *parte utile centrale* preceduta e seguita da code inutili agli effetti del montaggio ma che esistono sempre, sia per gli inevitabili avviamenti o rallentamenti del record (1), sia perchè è sempre conveniente girare un pezzo in più della scena utile, riconnettendosi alle azioni delle scene che precedono e che seguono, per aver modo di scegliere i punti migliori di attacco.

Nel pezzo sonoro di montaggio esistono i piani in stretta analogia con i piani del fotografico.

Il pezzo sonoro di montaggio può inoltre cominciare o finire in dissolvenza e può contenere nella parte utile anche delle dissolvenze incrociate. Dato però il carattere discontinuo del suono detti artifici sono principalmente effettuati sulla musica e si usano eccezionalmente sul parlato nel solo caso che si presentino esigenze d'ordine artistico che li rendano necessari.

Come per il fotografico, le dissolvenze semplici od incrociate possono essere ottenute direttamente, durante la ripresa in sincrono con

(1) Prende il nome di *record* l'apparecchio entro il quale scorre la pellicola negativa del suono.

la scena, o successivamente in sede di montaggio a mezzo della riregistrazione (1) del pezzo.

Le dissolvenze del suono seguono esigenze proprie e sono generalmente effettuate quando la scena lo richieda anche se in essa non esista una corrispondente dissolvenza. Si può in linea di massima affermare che, mentre ad ogni dissolvenza della scena corrisponde in genere una dissolvenza del sonoro, ove in questo esista della musica — chè altrimenti il suono si tronca naturalmente senza artificio — non è però vero l'inverso.

Si è fin qui parlato del pezzo sonoro che si suppone girato contemporaneamente alla scena e che quindi, salvo eccezioni molto rare, ha una lunghezza limitata a pochi metri od a qualche diecina di metri. Ad esso si può dare il nome di *pezzo sonoro semplice.*

Al montaggio può però presentarsi anche il caso di un pezzo sonoro che, dopo esser stato montato, sia stato ripassato nell'apparecchio da riproduzione e riregistrato missando le varie battute in esso contenute con un lungo pezzo di musica; tale colonna, a cui si dà il nome di *pezzo sonoro missato*, in linea di massima è già sincronismo con la scena, per cui è sufficiente mettere al posto il ciak iniziale perchè essa possa essere considerata montata.

Struttura della voce, dei rumori e della musica.

È luogo comune ritenere che una colonna sonora missata possa difficilmente venire manipolata all'atto del montaggio, in quanto qualsiasi taglio od aggiunta fatti in essa sarebbero in definitiva sentiti durante la riproduzione. Si suppone invece che una colonna sonora semplice sia sempre passibile di modifiche.

Prima di far conoscere le modalità pratiche del taglio della colonna sonora premettiamo alcuni cenni sulla struttura delle modulazioni.

Osservando attentamente lunghi tratti di colonne sonore si riescono a distinguere alcune caratteristiche particolari che facilmente sfuggono

---

(1) La riregistrazione consiste nella registrazione di una colonna sonora prelevando le modulazioni da un'altra colonna sonora. Tale operazione si differenzia dalla semplice stampa per il fatto che dà la possibilità, durante la seconda registrazione, di modificare l'ampiezza delle modulazioni e cioè di trovare un più giusto tono e volume dei suoni incisi nella colonna sonora originale.

a prima vista; chi ha la costanza di esercitarsi può riuscire con facilità a *leggerle*, intendendosi con tale parola, che del resto è del gergo di montaggio, la possibilità di poter giudicare, solo osservando la colonna, quale tipo di modulazione è in essa impressa e se sia possibile procedere al taglio. Questo procedimento di lettura viene efficacemente aiutato dalla conoscenza del tipo di colonna sul quale si lavora e del pezzo che momentaneamente si osserva. Infatti al montatore necessita conoscere, ad esempio, il punto in cui può eseguire un taglio od un'aggiunta su un dialogo che ha sentito pochi istanti prima alla moviola, dinanzi alla quale si trova tuttora seduto; oppure gli occorre sostituire una determinata parola con un'altra meglio pronunciata pur senza toccare il resto del dialogo; o infine egli deve accorciare una pausa musicale per guadagnare qualche fotogramma necessario per ottenere il perfetto sincronismo.

In tutti questi casi, che poi sono frequentissimi durante il montaggio, è di notevole aiuto la conoscenza del tipo di modulazione che si osserva.

Le modulazioni registrate su colonna possono essere intermittenti o continue (vedi Tabella I).

Le *modulazioni intermittenti* sono caratteristiche del parlato e dei rumori. Il linguaggio umano è infatti costituito da una serie di *fonèmi*, o gruppi di modulazioni, che rappresentano, come l'atomo per la materia, la più piccola espressione modulata che ogni corda vocale può emettere indipendentemente da altre modulazioni, per ogni tipo di suono.

Così ad esempio nel pronunciare la parola *matita* vengono emesse tre gruppi di modulazioni, rispettivamente per le tre sillabe ma-ti-ta, ognuna delle quali è separata dalla successiva da un intervallo di silenzio che è talmente breve da non essere percepito dal nostro orecchio ma che è tale da essere perfettamente visibile sulla colonna sonora.

Occorre infatti tener presente che il nostro orecchio è soggetto, al pari dell'occhio, al difetto della persistenza per cui un suono permane in esso per una frazione di secondo più a lungo di quanto esso è durato in realtà.

Riprendendo allora l'esempio sopra riportato potremo affermare che, se la parola « matita » dura un secondo ed ha tra i vari fonemi pause di silenzio di un ottavo di secondo, l'orecchio difficilmente ode in essa delle discontinuità, mentre invece sulla colonna sonora si otterrebbero tre serie di modulazioni della lunghezza complessiva di 45 cm.

Tabella I

Modulazioni
continue
intermittenti
periodiche
suoni che non si
possono variare
(campanello, ecc.),
note cantate per
un certo tempo
aperiodiche
(musica e
rumori di fondo)
aperiodiche
(rumori)
rumori
istantanei
(D T P T)
rumori
durevoli
consonanti
(C K F G S Z)
altri
rumori
periodiche
(fonèmi)
pure
leggermente
impure
L
vocali
M N R V
fase
iniziale
(catastasi)
fase
centrale
fase
finale
(metastasi)

circa, tra loro distanziate da intervalli di oltre cinque centimetri di lunghezza e quindi facilmente localizzati dall'occhio.

Naturalmente le pause esistenti tra parola e parola e più ancora tra periodo e periodo dànno luogo sulla colonna sonora ad ancor più lunghi intervalli privi di modulazioni. Per questa sua particolare caratteristica il parlato è facilmente riconoscibile sulla colonna sonora. Chè anzi è opportuno richiamare l'attenzione del lettore su alcuni tipi caratteristici di modulazioni.

Le modulazioni intermittenti si possono dividere in due categorie:

— *modulazioni a carattere periodico,* dette anche *suoni puri,* nelle quali il decorso del fonema consiste in un susseguirsi di processi (gruppi di vibrazioni) eguali tra di loro;

— *modulazioni a carattere aperiodico,* dette anche *rumori,* nelle quali le vibrazioni costituenti il fonema hanno un andamento non soggetto a nessuna legge o ciclo chiuso.

Nelle modulazioni del primo tipo sono facilmente distinguibili tre fasi principali, di cui la prima, detta fase iniziale o catastasi e l'ultima detta fase finale o metastasi, hanno carattere aperiodico e la terza, detta fase principale o centrale, costituisce la parte caratteristica del suono considerato.

Sono suoni puri le vocali, e le consonanti M, N, R, V; la consonante L è un suono leggermente impuro.

Nelle modulazioni del secondo tipo non si distinguono fasi caratteristiche; esse vengono classificate secondo la durata in

— *rumori istantanei* quali ad esempio le consonanti B, D, P, T e

— *rumori durevoli* quali ad esempio le consonanti C, K, F, G, S, Z ed in generale tutti i comuni rumori (un pugno su un tavolo, il rumore di un oggetto che cade, ecc.).

Non è opportuno in questo trattato approfondire ancor di più lo studio di queste modulazioni perchè non sarebbe necessario alla pratica del montatore. Le indicazioni qui date bastano a precisare il carattere specifico delle modulazioni intermittenti sulle quali, come è logico, è bensì possibile stabilire una classificazione di massima che serva a dare un'idea del loro comportamento ma è assai arduo voler fissare teoricamente il modo di riconoscerle con esattezza, anche perchè, a parte la piccolezza della colonna sonora che richiederebbe un esame microsco-

pico, numerosi fattori concorrono a modificarle in individui diversi e talora nello stesso individuo in giorni diversi, in condizioni ambientali diverse, in diverse condizioni di tonalità e di volume del suono.

Le *modulazioni del tipo continuo* sono caratterizzate dal fatto che non è possibile in esse ritrovare nessun tratto privo di modulazioni e quindi nessuna pausa del suono. Anche queste modulazioni possono essere periodiche ed aperiodiche.

Nella prima categoria sono da classificare:

— i suoni nei quali non è possibile variare le frequenze riprodotte, tali ad esempio il suono di un campanello, di una cicala elettrica, di una campana percossa più volte di seguito, ecc.;

— le parole cantate ed il canto in genere, nei punti in cui il cantante tiene una nota per un certo periodo di tempo.

Nella seconda categoria sono da classificare:

— la musica,

— i rumori di fondo.

In queste ultime modulazioni è talora possibile riscontrare periodi ciclici che sono caratteristici di quasi tutti gli strumenti musicali e sopratutto degli « a solo »; tuttavia nelle modulazione della musica non è necessario procedere ad ulteriori suddivisioni perchè all'atto del montaggio ben raramente è possibile, senza ricorrere ad accorgimenti speciali che saranno visti tra breve, procedere al taglio della colonna sonora.

A priori può sembrare non necessario o addirittura inutile che il montatore conosca, per ben assolvere il suo compito, il comportamento delle modulazioni sonore e le caratteristiche dei suoni e dei rumori. E questa affermazione è avvalorata dal fatto che pochissimi montatori conoscono effettivamente questi basilari aspetti delle colonne sonore.

Un buon montatore non può limitare le sue conoscenze specifiche in fatto di montaggio alle sole necessità dell'attacco, che impongono, ad esempio, che il miglior passaggio tra scena e scena sia fatto sul movimento, ma deve altresì conoscere la tecnica della ripresa, le sue necessità ed i suoi procedimenti, i problemi della meccanica dell'attenzione e le esigenze del ritmo cinematografico per ottenere dalla successione delle scene sequenze tecnicamente ed artisticamente perfette.

E poichè il fattore suono non solo non è trascurabile in un film ma talvolta è requisito essenziale per ottenere determinati effetti e concorre in ogni caso come elemento indispensabile ai risultati artistici della com-

posizione cinematografica, è assolutamente necessario che il montatore sappia lavorare sulla colonna sonora con quella sicurezza che solo può dare la conoscenza completa del materiale che si maneggia.

Il montaggio della colonna sonora richiede una tecnica specifica perchè mentre il suono è costantemente legato, per necessità di sincronismo, alla scena, alla quale deve essere sempre riferito, d'altra parte esso richiede, nella maggioranza dei casi pratici, un montaggio indipendente dalle giunte della colonna del fotografico (1). Questa infatti ha i suoi attacchi tra scene successive in punti che meglio si prestano ai suoi fini artistici; la colonna sonora invece deve necessariamente essere utilizzata fino al limite delle sue modulazioni (2) utili per evitare salti bruschi di suoni e interruzioni inspiegabili di voci e di rumori.

Da questa esigenza specifica delle due colonne da montare (suono e scena) deriva la necessità della conoscenza delle due tecniche che ad esse si riferiscono e che deve permettere al montatore il raggiungimento

---

(1) *Colonna del fotografico* o più semplicemente *fotografico* equivalgono in pratica alle locuzioni *colonna dei fotogrammi* o *colonna visiva* e stanno ad indicare quella porzione della pellicola che contiene tutti gli elementi necessari alla proiezione del film (fotogrammi).

(2) Prendono il nome di *modulazioni* le variazioni tipiche di trasparenza della pellicola — in corrispondenza della banda destinata alla colonna sonora —

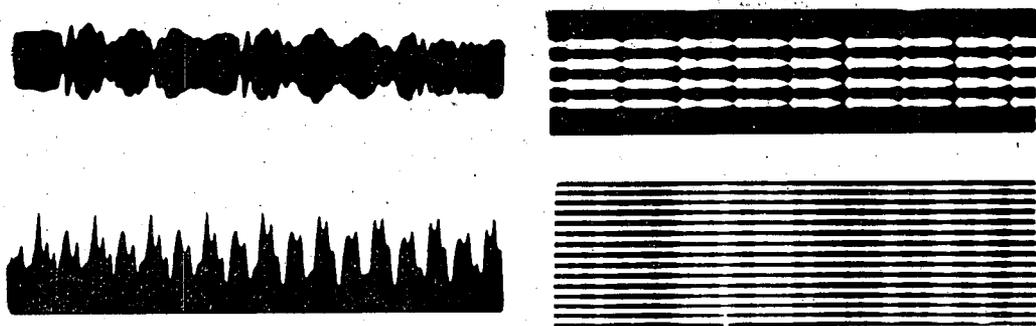



FIG. 5 - *Tipi di colonna sonora a densità fissa*

che sono prodotte dalle vibrazioni della voce e che sono atte a loro volta a riprodurle.

Le modulazioni dei suoni sulla colonna sonora possono presentarsi secondo due tipi fondamentali:

— a densità fissa (sistema trasversale) (fig. 5): la colonna sonora è divisa in due parti rispettivamente nera e trasparente le cui larghezze variano conti-

degli scopi che il montaggio si prefigge, senza incorrere in errori che, per analogia con la letteratura, potremo chiamare grammaticali.

IL TAGLIO DELLA COLONNA SONORA.

Per fare una giunta sulla pellicola del sonoro occorre, analogamente a quanto si fa normalmente per la pellicola del fotografico, eseguire il taglio nelle immediate vicinanze del punto utile.

Le giunte debbono essere fatte in punti privi di modulazione.

Tuttavia non sempre si può praticamente seguire questa elementarissima norma, specialmente nei doppiati ove l'attore che ha dato la voce può non essere stato capace di seguire i movimenti esatti delle labbra dell'immagine proiettata.

Le norme che seguono varranno a stabilire fino a qual punto il montatore può permettersi di tagliare la pellicola sulle modulazioni sonore senza modificare sensibilmente le caratteristiche del suono che da essa sarà riprodotto.

MODULAZIONI INTERMITTENTI.

Per i suoni puri, ed in particolar modo per le vocali, è sempre possibile portar via la fase iniziale o la fase finale, tutte o in parte, senza che l'orecchio senta nel corso del discorso, di cui essi fanno parte, alcuna modificazione che alteri l'intelligibilità della parola (fig. 7).

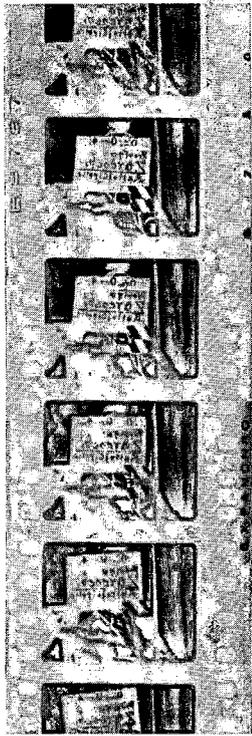
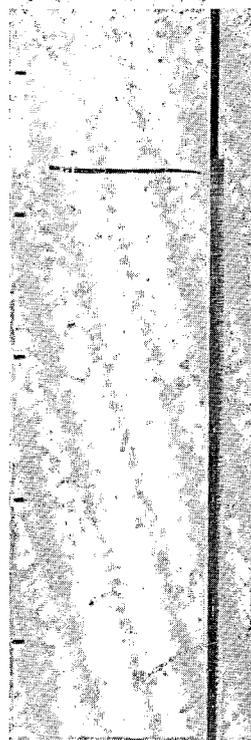
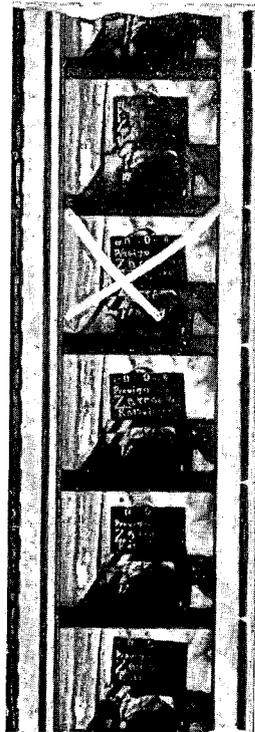
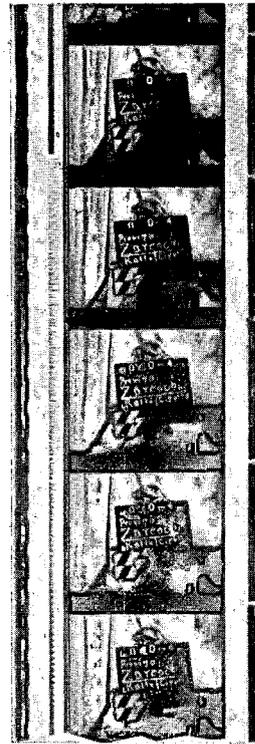
La fase principale è bene che non venga mai toccata per quanto sia possibile togliere in essa brevi tratti (pari alla lunghezza di due o tre-

---

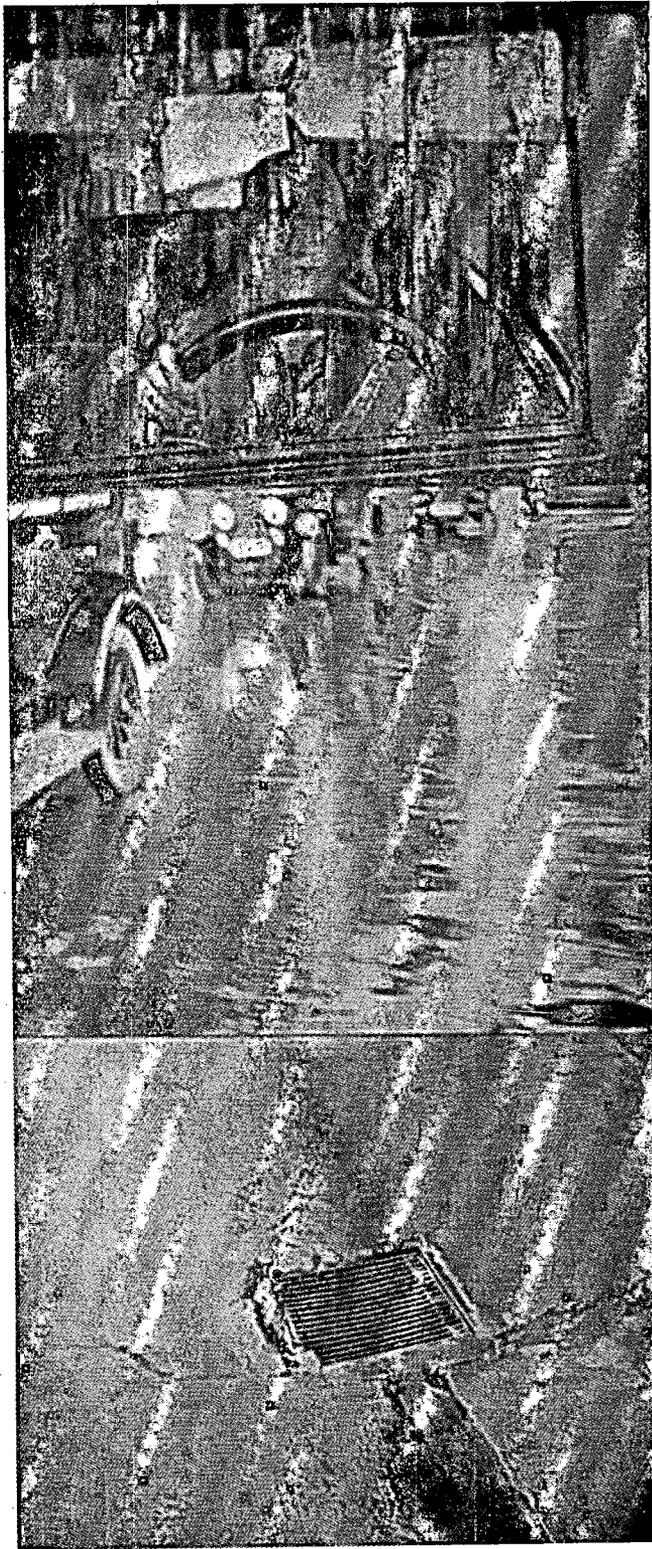
nuamente in funzione delle oscillazioni della voce; ne esistono numerose sottospecie;

— a densità variabile (sistema longitudinale) (fig. 6): la densità di registrazione dell'emulsione resta costante nel senso della larghezza della colonna

FIG. 6 - *Tipo di colonna sonora a densità variabile*

e varia invece nelle successive sezioni che si presentano davanti all'intaglio dell'apparecchio destinato alla loro lettura (lettore del suono).

a

b

c

Ciak: a) *negativo della scena;* b) *negativo della colonna sonora;* c) *positivi. Si vede come il punto in cui la tenaglia batte contro il ciak preceda di 19 fotogrammi la smodulazione tipica del ciak sonoro.*

TAVOLA IV

Esempio di montaggio: da La pioggia *di Alex Strasser*

Vocali

Tratto della Fase Iniziale

Tratto della Fase Centrale

Tratto della Fase Finale

A

E

I

O

U

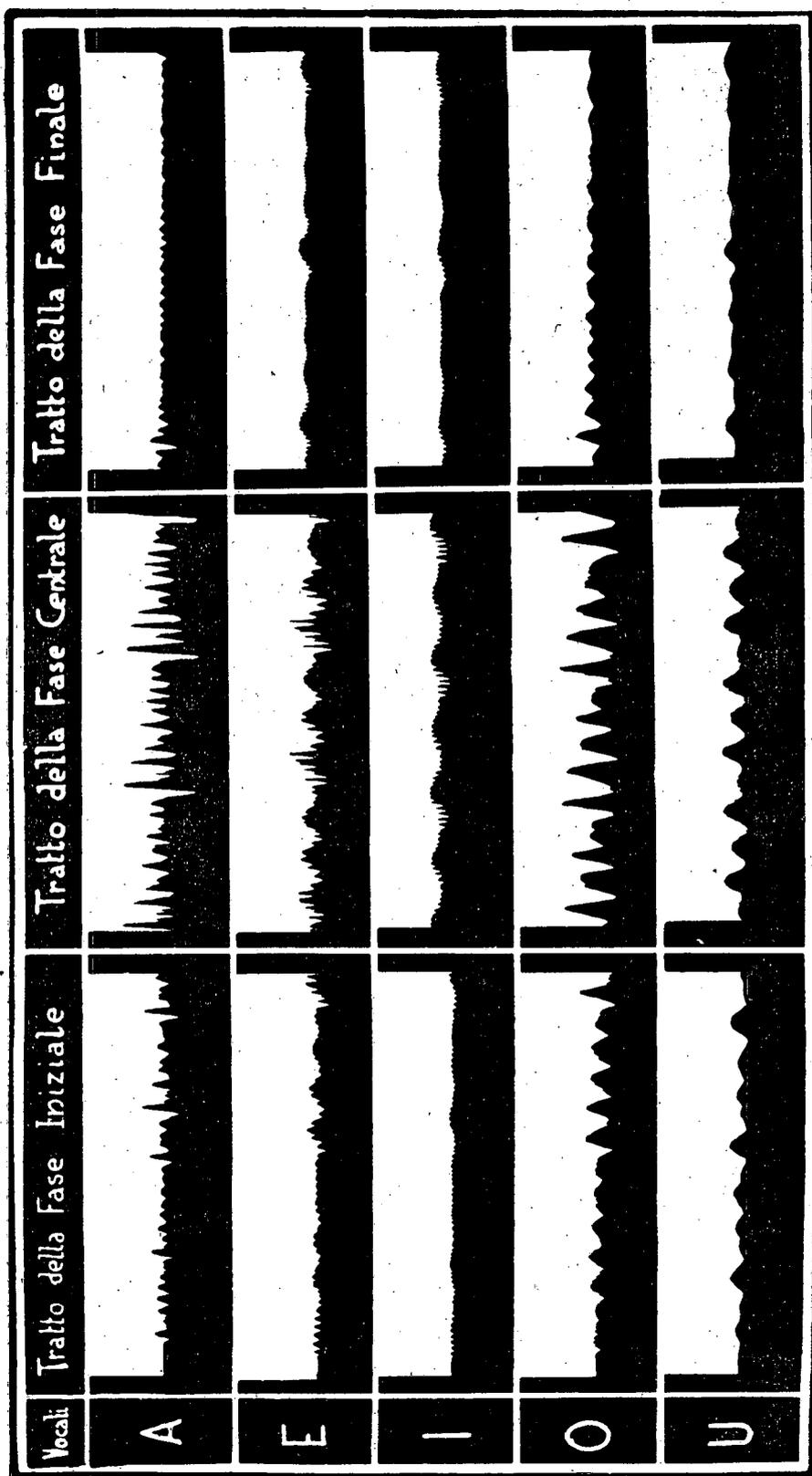



FIG. 7 - *Fasi tipiche delle vocali*

perforazioni) a condizione che le modulazioni restanti collimino in altezza nel punto del taglio; una benchè minima differenza di volume sonoro nelle modulazione che precedono e seguono immediatamente il taglio viene senz'altro sentita all'atto della riproduzione.

Occorre tener presente che nei fonemi le vocali si trovano difficilmente isolate; come nel linguaggio comune esse sono quasi sempre accompagnate dalle consonanti. Queste, come vedremo tra poco, non sono sempre ben visibili sulla colonna; prima di procedere al taglio occorre quindi esser certi di non toccarle.

Per le consonanti M, N, R, V, che sono considerate suoni puri (fig. 8) e per la consonante L, che è leggermente impura, valgono le stesse regole enunciate per le vocali.

Nelle pause esistenti tra fonema e fonema il montatore può procedere con facilità a qualunque modifica purchè siano rispettati gli intervalli minimi, e quindi i tempi di proiezione, occorrenti per la comprensione delle parole.

Dovendo accorciare la durata di una parola è pertanto possibile tagliare una buona metà di tutti gli intervalli di silenzio esistenti tra fonema e fonema e se necessario anche di più, così come, per allungarne la durata, si possono perfino raddoppiare le lunghezze di detti intervalli senza che la parola subisca altre modifiche che non siano quelle di una più breve o più lunga durata di essa all'atto della proiezione.

A questo punto è bene chiarire il concetto fondamentale da cui derivano queste norme di taglio.

Le modulazioni che costituiscono una parola non possono dal punto di vista teorico esser toccate nè modificate senza alterarne le caratteristiche, senza quindi variare l'equilibrio naturale in esse coesistente.

Ma il montaggio ha dal canto suo talune esigenze precise, per cui talvolta modificazioni capillari riescono a far diventare buona una colonna che in altro modo sarebbe impossibile utilizzare. E per chi pensi quale spesa sia il dover rigirare una scena, sia pure per il solo doppiato, appaiono plausibili questi mezzi artificiosi che, senza nuocere alla comprensione, servano a far utilizzare tutto il materiale girato.

Per tale motivo le norme di taglio di cui qui si parla, mentre sono completamente ingiustificabili teoricamente e talvolta errate, conducono praticamente a risultati acusticamente perfetti se mantenute entro i limiti che noi veniamo fissando per ciascun tipo di modulazione.

Assai giovamento arreca alla comprensione perfetta delle colonne così modificate il fatto che l'orecchio è abituato ad intendere senza sforzo

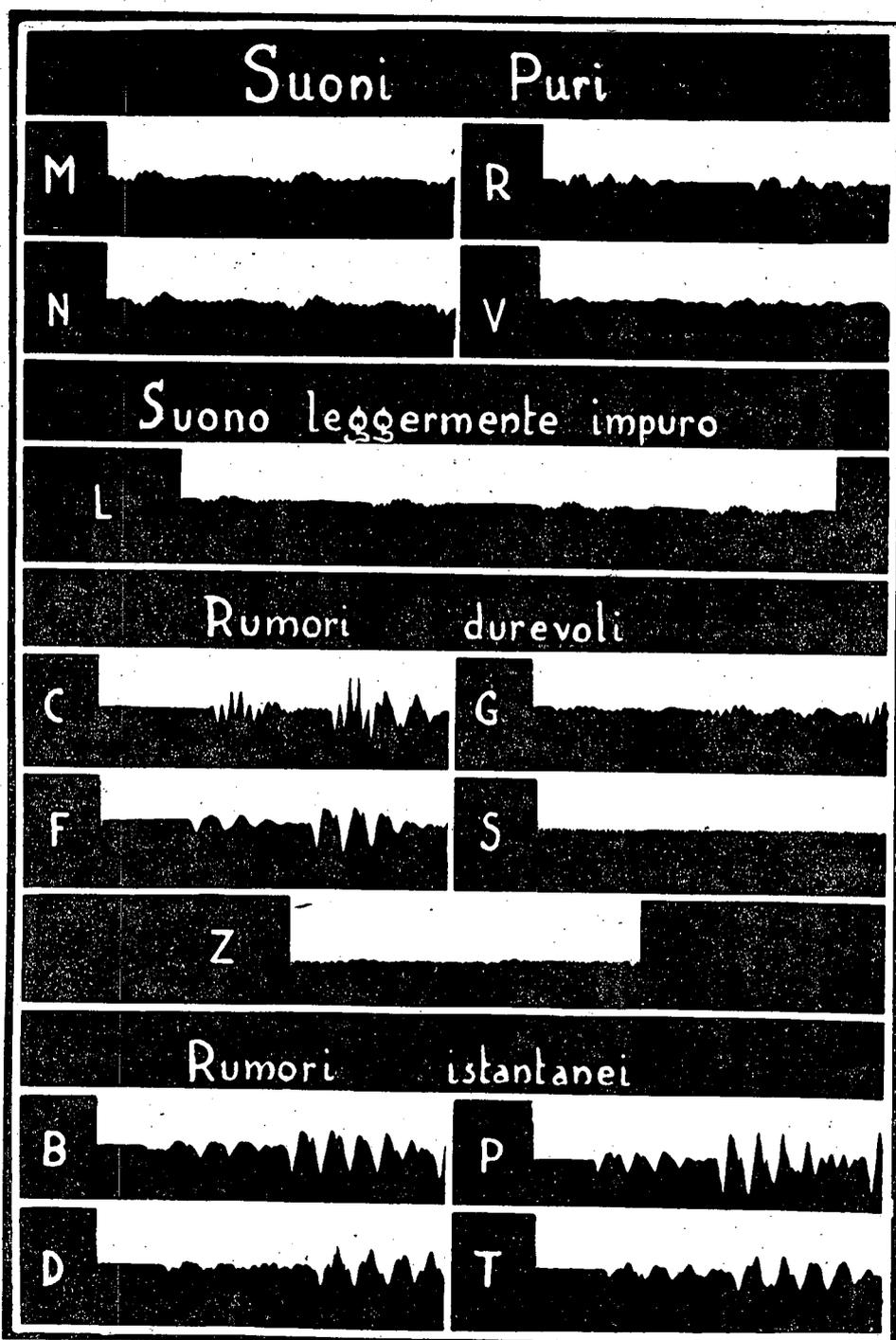



Fig. 8 - *Modulazioni tipiche delle consonanti*

ogni parola che gli sia comune, solo percependo un numero limitato di modulazioni che a lui riescano note. Basta pensare come assai spesso al telefono si comprendano delle frasi più per intuito che per completa audizione di tutte le modulazioni emesse dall'interlocutore e come, allorchè una parola non ci è nota, sia necessario ricorrere alle iniziali di parole note per ricostruirla con esattezza.

Inoltre in cinematografia concorrono numerosi fattori che distolgono l'attenzione dello spettatore dall'esame attento e scrupoloso delle parole: tali ad esempio la visione dell'immagine sullo schermo, il brusio di fondo esistente nella sala per la presenza di un certo numero di persone, e non ultimo il fatto che l'attenzione è tanto attratta dal senso espresso nel dialogo che talvolta non ha bisogno di sentire tutte le parole per comprenderne con esattezza il significato.

Quindi tra la teoria assolutamente intransigente al taglio, e la pratica basata sull'adattabilità dell'orecchio umano, il montatore ha un campo assai vasto entro cui spaziare; naturalmente le norme che qui vengono riportate, se seguite con scrupolosità, mantengono i tagli entro limiti tali che, all'atto della riproduzione sonora, neppure il più attento e scrupoloso uditore, che non sia al corrente dei punti esatti in cui essi sono stati effettuati, potrebbe riuscire ad individuarli.

Si è visto come debbono essere fatti i tagli nell'interno della parola tra fonema e fonema. I tagli o le aggiunte tra parola e parola riescono molto più facili perchè in tal caso le lunghezze a disposizione sono maggiori; tra frase e frase esiste poi la più ampia libertà di lavoro.

È bene che i rumori istantanei non vengano mai toccati. Essi sono rappresentati dalle consonanti B, D, P, T le quali sulla colonna sonora occupano lunghezze di appena qualche millimetro e raramente di pochi centimetri per il fatto che l'apparato fonatorio dell'uomo non riesce a mantenerle nel tempo ma le pronuncia con carattere esplosivo.

Le consonanti che sono considerate rumori durevoli (C, K, F, G, S, Z) possono venir ridotte a metà della loro lunghezza originaria senza che l'orecchio percepisca nessuna differenza nel corso della parola.

Occorre tuttavia tener presente la seguente legge fonetica: « Una consonante posta tra due vocali, si adatta agli elementi vocali precedenti e seguenti, tende cioè a vocalizzarsi, così come una vocale vicina ad una consonante rinofona tende a nasalizzarsi » (Leskien).

In pratica ciò vuol dire che le modulazioni delle consonanti che sono pronunciate unitamente alle vocali tendono in parte a modificarsi prendendo gradualmente la forma caratteristica della vocale che segue;

in tal caso non è facile stabilire ove finisca la consonante e dove cominci la vocale; il massimo taglio consigliabile non deve mai eccedere la metà della modulazione tipica della consonante senza cioè tener conto del tratto che tende a modificarsi.

Sulle consonanti che fanno parte dei rumori durevoli è necessario dare ulteriori delucidazioni.

Le consonanti C, K, pur facendo parte dei rumori durevoli, hanno, nelle comuni parole del linguaggio normale, una durata assai breve e nettamente distinta dalla vocale alla quale sono tuttavia legate da minuscole modulazioni di passaggio.

Le consonanti F, G, S, Z hanno invece una durata maggiore che può talvolta giungere a qualche diecina di centimetri (pari ad 1/4 o 1/5 di secondo).

Particolarmente caratteristica è la sibilante S, la quale presenta una modulazione di altissima frequenza riconoscibile per l'esistenza di una serie minutissima di modulazioni mai esattamente eguali tra di loro ma arbitrariamente variabili nel senso della lunghezza della pellicola.

Qualora venga pronunciata da persona che ha la tendenza di rinforzarla (o come si dice comunemente di fischiarla) essa viene quasi sempre registrata oltre i limiti di modulazione ed è talmente caratteristica da essere difficilmente confusa con altre modulazioni. Qualche volta però la sua frequenza è molto alta e tale da non essere visibile senza l'aiuto di mezzi di ingrandimento. Nel taglio della colonna sonora occorre fare molta attenzione alle parole nelle quali entra la sibilante perchè non è difficile il caso di tagliarla senza accorgersene. Se la parola inizia con la S e si deve fare un taglio prima di essa non ha importanza il fatto che venga perduta una parte delle modulazioni iniziali; ma se, alla fine di un pezzo di montaggio, si vuol fare un taglio poco prima di una parola che ha inizio con la lettera S, non è infrequente il caso che il montatore si trovi sulla colonna utile talune modulazioni di essa, che non è riuscito a vedere durante il taglio, ma che sente benissimo all'atto della riproduzione. In questi casi occorre tagliare di nuovo la colonna, togliendo man mano dei pezzi, fino a quando vengono a mancare le modulazioni della sibilante che si rendono percettibili sotto forma di un caratteristico rumore che oscilla tra il soffio ed il fischio.

I rumori durevoli che non siano consonanti, tra cui caratteristico ed inconfondibile il rumore del ciak, si manifestano generalmente come

una rapida modulazione che parte da un massimo di profondità, che raggiunge assai spesso la smodulazione (1), e che tende a decrescere fino allo smorzamento completo per una durata che può talora raggiungere e superare i 10 o 15 cm. di pellicola.

Non esistendo in essi la fase iniziale non è possibile togliere nessuna modulazione al principio della colonna; si può sempre invece accorciare a volontà la fase finale.

Bisogna tuttavia ricordare la seguente norma che è comune a tutti i tagli effettuati sulle modulazioni intermittenti: i tagli fatti sulle fasi iniziali tendono a rumorizzare le modulazioni, tendono cioè a dar loro quel carattere di impetuosità che è caratteristica dei rumori veri e propri, in quanto tolgono ad esse la fase che tende a preparare l'orecchio alla modulazione viva del suono senza turbare d'un tratto l'equilibrio statico del timpano. In questa caratteristica dell'orecchio consiste essenzialmente la differenza tra suoni e rumori, tra modulazioni cioè che giungono ad esso graditi o che lo irritano.

I tagli effettuati sulle fasi finali tendono a far divenire sospirati i suoni appunto perchè il sospiro è caratterizzato da una lunga fase iniziale e da un arresto brusco delle modulazioni.

Per tali motivi non è mai bene eccedere nei tagli, tenendo però presente che ove questi fossero assolutamente necessari per l'utilizzazione di una colonna sonora si può sovente far affidamento sulle proprietà di adattamento dell'orecchio dello spettatore perchè passi inosservato qualche accorciamento che ecceda i limiti fissati dalla teoria che qui viene esposta.

(1) La smodulazione è un particolare tipo di modulazione la cui intensità è tanto forte da oltrepassare i limiti imposti dalle dimensioni della colonna sonora (registrazione del tipo ad intensità fissa) o dalla sensibilità dell'emulsione (registrazione del tipo ad intensità variabile).

La smodulazione dà sempre luogo a sfalsamento dei suoni registrati; il montatore, se ciò è nelle sue possibilità, deve evitare di includere nel film compiuto tratti di colonne sonore contenenti smodulazioni.

Una smodulazione è facilmente visibile ad occhio nelle registrazioni del tipo ad intensità fissa; molto più difficile ne è il riconoscimento nelle registrazioni ad intensità variabile per i quali meglio si presta il controllo ad orecchio durante la riproduzione, essendo questo il solo mezzo a portata del montatore.

La smodulazione in particolari casi può passare non percepita; assai spesso essa dà luogo ad un tipico falsamento della voce; talora — soprattutto nella lettera *s* — si manifesta addirittura come uno slittamento rapido del suono simile ad un soffio prolungato.

MODULAZIONI CONTINUE.

Le modulazioni continue periodiche possono essere accorciate a volontà del montatore secondo le esigenze della scena senza alcuna preoccupazione.

Esse sono infatti caratterizzate da gruppi di oscillazioni che si ripetono costantemente nel tempo. Tale ad esempio il suono di un cam-

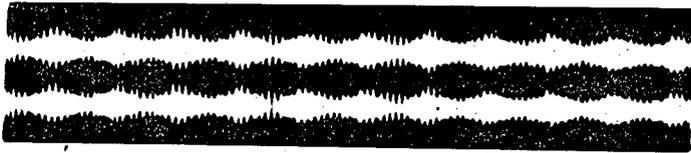



FIG. 9 - *Modulazione che riproduce il suono di un campanello*

panello (fig. 9) nel quale si ritrova un gruppo di oscillazioni caratteristiche della campana percorsa dal martelletto e che si ripetono sempre eguali in numero identico ai colpi battuti su di esso.

Il taglio più opportuno è quello che si ottiene portando via un pezzo centrale delle modulazioni ed eseguendo l'attacco in modo che il ritmo di esse resti immutato. Nessuna norma vieta di tagliare tali suoni sia in principio che alla fine; però per la tendenza naturale dei suoni a smorzarsi gradatamente agli estremi del loro ciclo di modulazioni è conveniente, quando sia possibile, procedere al taglio della parte centrale.

Modulazioni analoghe a quelle del campanello ne esistono molteplici; tali ad esempio il suono delle campane a stormo, il suono di una cicala elettrica, il passaggio di un treno o di un automobile, il gracidare continuo delle rane ed in generale tutti i suoni o rumori che servono di riempitivo della colonna sonora o di sottofondo e che possono essere scelti e tagliati con la più grande libertà.

Nelle modulazioni continue aperiodiche, che non ripetono cioè costantemente un ciclo di modulazioni tipiche, occorre distinguere i rumori di sottofondo e la musica.

I primi consistono generalmente in rumori caratteristici dell'ambiente rappresentato dalla scena e si differenziano dai precedenti rumori appunto per l'assenza di qualsiasi periodicità o regolarità delle loro modulazioni. In essi il montatore può procedere al taglio senza preoccupazioni e senza scelta del materiale che generalmente gli si pre-

senta più lungo del necessario e privo di punti di sincronismo. La sola norma che egli deve tener presente riguarda i tratti di colonna sonora che presentano giunte eseguite o da eseguire sullo stesso tipo di modulazioni. In questi casi, in cui la colonna utile non può essere unica, ma costituita da diversi pezzi che portano la stessa modulazione, la giunta deve essere fatta tenendo presente che i due pezzi da aggiungere abbiano una profondità di modulazione esattamente eguale o per lo meno simile.

Resta infine a parlare delle colonne musicali.

Per queste esistono tra i montatori diversi pareri essendo gli uni propensi a fare dei tagli sulla musica, ove questi siano necessari, e gli altri contrari ad eseguire su di essa qualsiasi lavoro di montaggio.

La norma più logica da seguire è quella che permette di eseguire tagli senza danneggiare il ritmo musicale.

Prendiamo a tale scopo in esame tutti i casi che si possono presentare in pratica.

Il più importante è l'attacco di due pezzi di montaggio che contengano lo stesso brano di musica che si vuol ripetere due volte; a questo ripiego di ricorre allorchè si vuol riempire uno spazio vuoto della colonna con un determinato motivo musicale che viene ripreso da un disco e che è necessario venga ripetuto due volte per coprire la lunghezza utile. Il motivo musicale viene quasi sempre inciso iniziando la registrazione un po' prima del pezzo utile e terminandola un po' dopo, includendo quindi nel pezzo di montaggio modulazioni che praticamente sono inutili; ciò perchè sarebbe assai difficile, all'atto della registrazione, isolare esattamente il pezzo utile, mentre d'altro canto sarebbe impossibile poter ripetere due volte lo stesso motivo musicale senza fare una pausa pari al tempo occorrente per rimettere la puntina della capsula di registrazione all'inizio delle modulazioni.

Il lavoro di avvicinamento dei due pezzi di musica deve quindi farsi di necessità al montaggio. Praticamente si procede nel modo seguente: si taglia uno dei pezzi in coda, esattamente prima che abbiano inizio le modulazioni inutili che lo seguono, e l'altro pezzo in testo poco dopo che hanno fine le modulazioni inutili che lo precedono. Fatta la giunta si passa il pezzo in moviola e si giudica se lo spazio intercedente tra i due pezzi si adatta al ritmo della musica registrata. Se è troppo lungo si ripete l'attacco togliendo di volta in volta un pezzo intermedio fino a ridurre l'intervallo alla lunghezza necessaria; se è troppo corto si ag-

giunge un pezzo di colonna *statico* (1), procedendo nel modo che sarà indicato tra poco parlando degli allungamenti e degli accorciamenti della pellicola.

Un altro caso abbastanza frequente in pratica si ha allorchè occorre togliere un completo brano musicale, sia che esso si trovi al principio, in mezzo o alla fine del pezzo. Se il brano è nettamente staccato dal

---

(1) Lo *statico* è un tipo di colonna sonora che non porta registrato alcun suono.

È noto che le modulazioni registrate sulla pista sonora non sono altro che variazioni di trasparenza della pellicola ottenute o col sistema a densità fissa o con quello a densità variabile. In entrambi i casi le modulazioni non possono mai partire dalla colonna perfettamente opaca, nè dalla colonna per metà opaca e per metà trasparente perchè nel primo caso il suono presenterebbe dei difetti dovuti al troppo brusco passaggio dall'opacità alle variazioni di trasparenza e nel secondo caso nascerebbero invece dei rumori di fondo dovuti a sporcizia, graffiature, ecc., le quali depositandosi nel tratto trasparente sarebbero nettamente sentite dalla cellula fotoelettrica, perchè influenzerebbero direttamente il raggio lettore.

Nelle apparecchiature moderne si è fatto in modo che nei periodi di silenzio le colonne sonore a registrazione trasversale siano percorse nel positivo da una sottile striscia bianca (detta *linea di fede*) la quale mentre riduce al minimo i disturbi dovuti alle varie cause prima accennate, fa sì che le modulazioni non abbiano inizio troppo bruscamente. Per permettere la registrazione di modulazioni più ampie un apposito apparecchio amplificatore — detto *silenziatore* o *eliminatore dei rumori di fondo* — provvede all'apertura della linea di fede fino a metà della colonna sonora nei momenti richiesti dalla registrazione. Nelle colonne con registrazione a densità variabile la linea di fede viene rappresentata dalla densità base che viene scelta in modo da evitare i difetti accennati.

Il nome di *statico* si riferisce quindi al pezzo di colonna sonora che porta la linea di fede o la densità base, cioè a dire la registrazione ottima per ottenere il silenzio assoluto negli altoparlanti all'atto della riproduzione. Lo *statico* è molto utile nelle operazioni di montaggio perchè permette di collegare le varie scene sonore con periodi di silenzio senza dover ricorrere a code bianche o nere che finirebbero col causare i disturbi lamentati alterando in definitiva la bontà della registrazione. Chè anzi può talora essere nocivo agli effetti della riproduzione l'usare colonne *statico* preparate in tempi diversi da quelli della registrazione delle scene perchè assai difficilmente gli apparecchi da registrazione possono riprendere con esattezza le dimensioni originali della linea di fede o la densità base scelta per un determinato film. La condizione ideale è quella di registrare con colonna *statico* tutti i residui di pellicola che restano per ogni rollo registrato prima ancora di smontare detto rollo dall'apparecchio da registrazione. Così ad esempio quando il fonico ha raggiunto un consumo di 275 o 280 metri di pellicola dovrebbe incidere sullo spezzone residuo la colonna *statico*. Il montatore per ogni rollo girato avrebbe a disposizione in tal modo un pezzo di *statico* riproducente con esattezza le condizioni di silenzio assoluto o *statico* scelte per la scena.

resto della musica da pause di silenzio (che praticamente possono essere anche brevissime) esso è facilmente individuabile alla moviola e può venire subito tolto. Ove invece non fosse possibile individuare il suo inizio o la sua fine, occorre fare un taglio preliminare, tenendosi dalla parte del pezzo che si deve togliere, in modo da danneggiare solo le modulazioni non utili. Si aggiunge alla parte utile un pezzo di coda bianca e si passa in moviola. Si giudica così della lunghezza del pezzo inutile rimasto e si procede ad un nuovo taglio di eliminazione. Questa operazione si ripete il numero delle volte necessario per raggiungere lo scopo. Dipende naturalmente dall'abilità del montatore riuscire ad individuare nel più breve tempo possibile il punto esatto del taglio utile.

Si prepara in seguito in modo analogo il pezzo di montaggio che segue ed infine si procede all'attacco definitivo che deve essere a sua volta provato in moviola per accertarsi di aver raggiunto l'effetto desiderato.

Se il pezzo da togliere è in testa o in coda il lavoro resta naturalmente abbreviato.

Molti altri casi di taglio si presentano in pratica; poichè le soluzioni di essi richiedono la contemporanea presenza sulla moviola della scena, sulla quale occorre talora operare per risolvere questioni che sono connesse alla buona riuscita del lavoro cinematografico, rimandiamo la trattazione di essi al paragrafo che tratta del montaggio delle due colonne.

A conclusione di tutte le norme pratiche di montaggio qui ricordate si può affermare che in linea di massima esiste un'ampia libertà di taglio delle colonne sonore contenuta entro limiti assai vasti che tuttavia debbono esser conosciuti dal montatore per evitare errori che, oltre a richiedere costose registrazioni di nuove colonne, potrebbero anche danneggiare l'esito del film.

Modificazioni nella lunghezza della colonna sonora.

Fin qui è stato prevalentemente trattato il caso che la colonna sia da accorciare per adattarla alla lunghezza del film e si è cercato di fissare delle norme pratiche per ridurre la pellicola senza ledere in modo vitale la registrazione sonora in essa contenuta.

In pratica si presenta frequentemente anche il caso di dover allungare un pezzo di montaggio sonoro. Il solo mezzo per ottenere il

risultato desiderato consiste nell'allungare alcuni periodi di silenzio esistenti tra parola e parola facendo in modo che non sia troppo sentita la pausa. Questo procedimento può però venire applicato solo nel caso che il parlato sia registrato in asincrono (persone che parlano di spalle o fuori campo); anche nelle colonne musicali si può procedere ad aggiunte di colonna *statico* nelle pause musicali a condizione che il montatore si mantenga entro limiti tali da non disturbare il ritmo musicale. Del resto nel corso di un pezzo di montaggio è assai difficile che gli allungamenti necessari eccedano lunghezze di qualche diecina di fotogrammi; in ogni caso le maggiori complicazioni si presentano nel doppiato ove occorre di necessità creare quel sincronismo che invece nelle scene riprese direttamente è insito nella stessa registrazione.

Quando si deve procedere ad un allungamento della colonna sonora di una quantità che non è nota a priori ma che deve essere scelta e controllata alla moviola è buona norma intercalare nel punto prescelto un pezzo di *statico* più lungo di quanto si prevede debba occorrere. In seguito, fatto il controllo del sincronismo, si comincia col tagliare il pezzo previsto in vicinanza di una delle due giunte eseguite precedentemente la quale viene portata via nel pezzo tagliato. In questo modo, mentre la prima modifica comporta due giunte sulla colonna, le successive ne hanno bisogno di una sola fatta inoltre in modo che il pezzo aggiunto abbia sempre due sole giunte; se il sincronismo venisse trovato aggiungendo di volta in volta il pezzetto ritenuto necessario, oltre al lavoro materiale di dover fare due attacchi per ogni modifica si finirebbe con l'avere una colonna sonora piena di giunte. Ne è pratico l'altro sistema di cambiare ogni volta il pezzo aggiunto con un altro di maggior lunghezza perchè sarebbe necessario tagliare ogni volta due pezzetti della colonna originaria per portare via le due giunte precedenti e si potrebbe finire coll'intaccare o dall'una o dall'altra parte le modulazioni utili della colonna sonora; oltre a questo svantaggio permane quello di dover fare due giunte ogni volta e di dover misurare il pezzo tolto con quello da aggiungere per giudicare della maggiore lunghezza da dare a quest'ultimo.

Per individuare il punto esatto in cui si deve tagliare una colonna sonora si procede nel modo seguente.

Il pezzo di montaggio si prepara innanzi tutto in modo da poter passare liberamente nella moviola; se, ad esempio, esso ha inizio (o termina) nelle vicinanze delle modulazioni utili occorre aggiungere in testa (o in coda) un pezzo di coda bianca della lunghezza di qual-

che metro. In tal modo è possibile farlo passare avanti ed indietro nella moviola senza dover ogni volta perdere tempo per rifissarlo nei piatti.

Mentre la colonna del fotografico può essere studiata facendola passare lentamente in proiezione fino al punto da muoverla a mano fotogramma per fotogramma, la colonna sonora deve invece scorrere alla velocità di 24 fotogrammi perchè la registrazione sia intellegibile. Per fissare quindi in essa il punto in cui deve essere effettuato il taglio si può procedere in uno dei due modi seguenti: servirsi dell'arresto istantaneo del motore di trazione, esistente in tutte le moviole, al momento in cui si è udita l'ultima parola, rumore o nota utile, ovvero prepararsi con una matita dermografica nelle vicinanze del cannocchiale del lettore del suono e fare al momento opportuno un segno sulla pellicola avendo cura di non graffiare la colonna sonora.

Ciò fatto la colonna sonora viene osservata sul quadretto luminoso esistente sulla moviola e, se è possibile determinare ad occhio il punto in cui finiscono le modulazioni utili, si fa sulla pellicola un segno, con una matita dermografica (1), che possa esser visto durante il passaggio del film nel tavolo di montaggio. Senza procedere subito al taglio, si rimette la pellicola nella moviola e si controlla se realmente, al momento del passaggio del segno davanti alla cellula, il suono utile sia interamente passato. In caso di errore si ripete il controllo dopo aver opportunamente modificato il segno di riferimento. Solo allorchè si è ben certi di aver individuato il punto utile si può procedere al taglio.

Nel caso invece che non fosse possibile precisare ad occhio il punto esatto ove fare il segno di riferimento è opportuno tagliare la colonna un po' più lunga del necessario, attaccarvi un pezzo di coda bianca e procedere alla ricerca del punto di taglio per successivi lenti accorciamenti della colonna del suono; naturalmente ad ogni accorciamento deve eseguirsi un controllo acustico alla moviola per accertarsi se esistano ancora modulazioni inutili.

Per semplificare il lavoro, il montatore, anzichè ricorrere sempre all'aggiunta di code che portino la lunghezza della pellicola ad essere tale da poter liberamente passare sia in marcia avanti che indietro davanti alla cellula, si giova talvolta delle scene successive a quella momentaneamente in lavorazione. In tal modo, mentre esegue il con-

(1) La matita dermografica, morbida e tenera, è molto utile durante il montaggio perchè permette di fare sulla pellicola dei segni di riferimento senza rovinare l'emulsione.

trollo dell'ultimo tratto di un pezzo di montaggio, comincia a sorvegliare lo svolgimento delle modulazioni del primo tratto successivo.

Nel montaggio di film doppiati si usa talora fare un primo montaggio di massima tenendo conto solo dei ciak per poi procedere in un secondo tempo al lavoro di messa a punto del sincronismo delle battute.

* * *

Riassumendo brevemente quanto si è detto si giunge all'enunciazione delle seguenti regole:

TAGLIO.

Modulazioni intermittenti periodiche. Si può accorciare la fase iniziale e quella finale fino al completo annullamento di esse. Più cauti si deve essere nel taglio della fase centrale al quale si deve ricorrere solo in casi di assoluta necessità.

Le pause tra fonema e fonema possono essere accorciate.

Modulazioni intermittenti aperiodiche. I rumori istantanei non possono essere toccati.

I rumori durevoli si possono accorciare come lunghezza per il cinquanta per cento.

Bisogna in ogni caso tener presente che la consonante tende ad unirsi alla vocale che la segue e che le modulazioni di passaggio non debbono essere toccate.

Modulazioni continue periodiche. Si può sempre portare via un tratto delle modulazioni a condizione che la profondità di modulazione dei due pezzi che si attaccano sia eguale.

Modulazioni continue aperiodiche. I rumori di sottofondo si possono tagliare a volontà.

La musica può essere tagliata alla sola condizione che venga rispettato il ritmo musicale; si può, in altri termini, sopprimere in essa tutto un periodo o una fase musicale purchè non vi sia squilibrio di ritmo tra i due pezzi che vengono ad essere vicini.

ALLUNGAMENTO DELLE COLONNE.

In ogni caso non si può agire sulle modulazioni ma solo sulle pause. Occorre aggiungere pezzi di *statico* nei limiti concessi da buon rendimento finale della colonna.

Ricostruzione di un pezzo sonoro di montaggio.

Durante il lavoro di montaggio di un film accade sovente di dover ricostruire una colonna sonora che per una qualsiasi ragione sia stata tagliata in un punto privo di modulazioni, per allungarla o per accorciarla.

Se non interessa la scrupolosa ricostruzione del pezzo fino alla perforazione esatta basta rifare la giunta, se il pezzo si è allungato, nel punto del primitivo taglio senza tener conto nè del pezzetto di pellicola che si perde per sovrapporre le due bande nella pressa, nè degli altri eventuali pezzetti perduti nelle giunte errate e che in questa operazione vengono portate via completamente.

Se invece il pezzo è stato accorciato ed ora si vuol approssimativamente ricostruirlo basta portar via la giunta fatta ed intercalare un pezzo di colonna *statico* della lunghezza di quello tolto in antecedenza calcolando in più le perforazioni che vengono perdute sovrapponendo la pellicola nelle giunte.

Nel caso, anch'esso abbastanza frequente, che necessiti ricostruire una colonna avente la esatta lunghezza originaria occorre invece ricorrere ai segni che sono impressi sul bordo della pellicola all'esterno della perforazione.

Lavorando con pellicola negativa questi segni sono costituiti da una serie di numeri, preceduti qualche volta da una lettera dell'alfabeto, che si succedono in ordine progressivo su un bordo della pellicola e che distano tra loro esattamente di 204 mm. pari a sedici fotogrammi completi.

La marcatura di questi numeri è fatta direttamente, sull'emulsione non ancora impressionata, dalla ditta che produce la pellicola.

Lavorando su pellicola positiva detta numerazione può trovarsi anche due volte contemporaneamente in quanto una di esse si riferisce alla pellicola positiva e la seconda viene riportata quasi sempre dalla pellicola negativa allo scopo di agevolare l'accoppiamento del film nel modo che sarà meglio specificato in seguito.

Tenendo presente tale distanza standard esistente tra la numerazione del film, non presenta alcuna difficoltà ricostruire qualsiasi pezzo di montaggio erroneamente tagliato; bisogna sempre prevedere nell'esecuzione delle giunte l'esistenza del pezzetto di pellicola che, essendo sovrapposto nell'attacco viene perduto agli effetti della lunghezza

Montaggio su positivo e montaggio su negativo.

Il montaggio della colonna visiva consiste nella scelta e nella formazione di una sequenza di pezzi che rendano con efficacia, all'atto della proiezione, le azioni che si vogliono esprimere.

Il lavoro di montaggio potrebbe quindi in teoria avvenire sulla pellicola negativa, usando la quale si avrebbe la sola difficoltà di vedere le immagini con gradazioni di nero molto diverse da quelle reali anzi diametralmente opposte a queste.

Tuttavia nessuna ditta produttrice di film permette ai suoi montatori di lavorare sulla pellicola negativa. Questa infatti rappresenta, alla fine delle riprese, l'intero capitale speso nella realizzazione del film; ogni errore commesso maneggiandola ed ogni disattenzione potrebbero dal luogo a nuove onerose spese oltre a quelle già sostenute.

Il positivo di lavorazione (1) oltre a rappresentare invece un valore commerciale trascurabile nei confronti della spesa sostenuta per il film, permette una visione più rispondente a quella cui l'occhio è abituato e quindi finisce con lo stancare meno la vista e col richiedere minor lavoro ed attenzione. Esso può venire segnato con la matita demografica, maneggiato senza timore di lasciarvi impronte che possano essere ripro-

---

(1) Prende il nome di *copia standard* o *copia di lavorazione* la copia positiva sulla quale lavora il montatore. Essa porta sia la colonna visiva che quella sonora sincrona e viene ottenuta direttamente dalla casa di sviluppo accoppiando al ciak i corrispondenti negativi. Questa copia è destinata in definitiva al macero ma serve al montatore per stabilire la miglior serie di sequenze ed i punti di attacco di esse.

Durante il montaggio si tiene esclusivamente conto della parte visiva; la colonna del suono serve solo di orientamento e viene tagliata secondo le esigenze del fotografico. Volendo poi comporre una colonna sonora che sia sincrona alla scena così montata e che tenga conto dello spostamento dei 19 fotogrammi, si fanno stampare i positivi delle sole colonne e si montano seguendo le modulazioni della copia standard.

Si deve tener presente che in questa la scena e la colonna sono stampate con lo spostamento dei 19 fotogrammi e quindi ogni taglio in testa al pezzo di montaggio porta via 361 mm. di modulazioni utili ed ogni taglio in coda lascia nella colonna montata 361 mm. di modulazioni non utili. Ciò spiega la necessità di montare a parte la colonna sonora; lavoro che è poi reso tanto più necessario nel montaggio a giunte non coincidenti. Il montaggio del film avviene sempre sulla copia standard perchè la presenza della colonna sonora può essere di utile e comodo riferimento e talvolta può essere addirittura essenziale per delimitare i tagli di montaggio.

dotte nelle copie definitive ed infine passato numerose volte nella moviola, la quale, per quanto possa essere perfetta e tenuta ben pulita, finisce col rigare, graffiare e deformare l'emulsione e lo stesso supporto di gelatina.

Nonostante questi inconvenienti talora i montatori effettuano il montaggio della colonna sonora direttamente su negativo; questo uso è in Italia adottato sempre per i film doppiati ed assai spesso per i film girati in presa diretta per i quali il montaggio preventivo esiste già sulla copia standard.

Questa abitudine è sorta da alcune considerazioni pratiche ed economiche.

Innanzi tutto è assai più facile poter rimediare ad un errore commesso nel taglio della colonna sonora data la grande semplicità con la quale è possibile aggiungere o togliere periodi di silenzio e pause nei punti ove occorra; in ogni caso si può sempre doppiare il pezzo rovinato con una spesa molto bassa. In secondo luogo, mentre è più difficile che la colonna sonora si righi in moviola dato che la parte utile è costituita da una piccola striscia di appena tre millimetri di larghezza, è possibile evitare i difetti che deriverebbero dal maneggio di essa usando durante il lavoro dei guanti di filo.

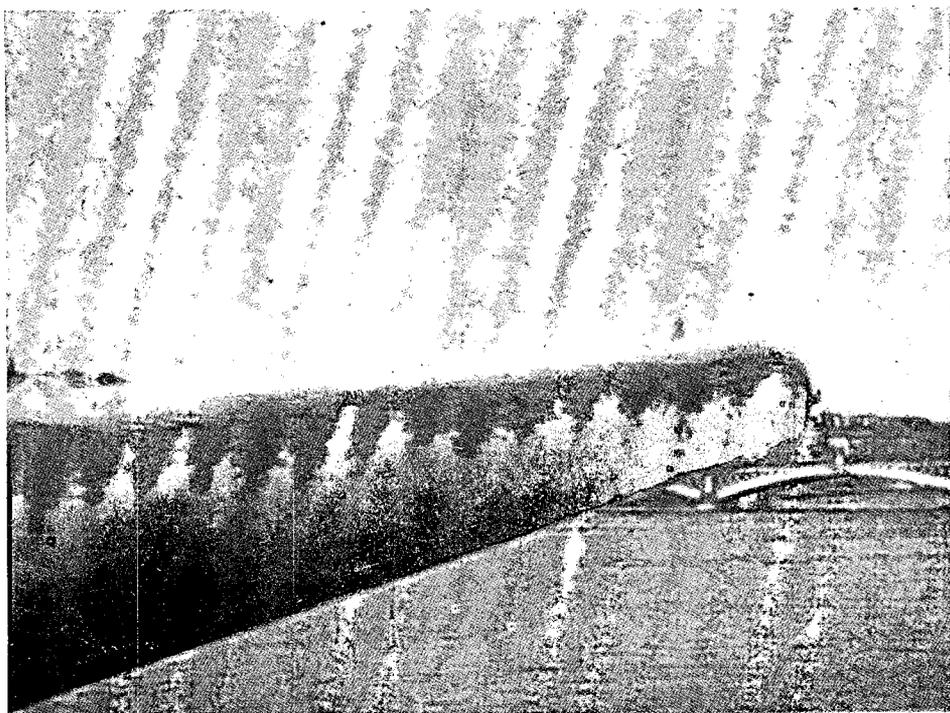
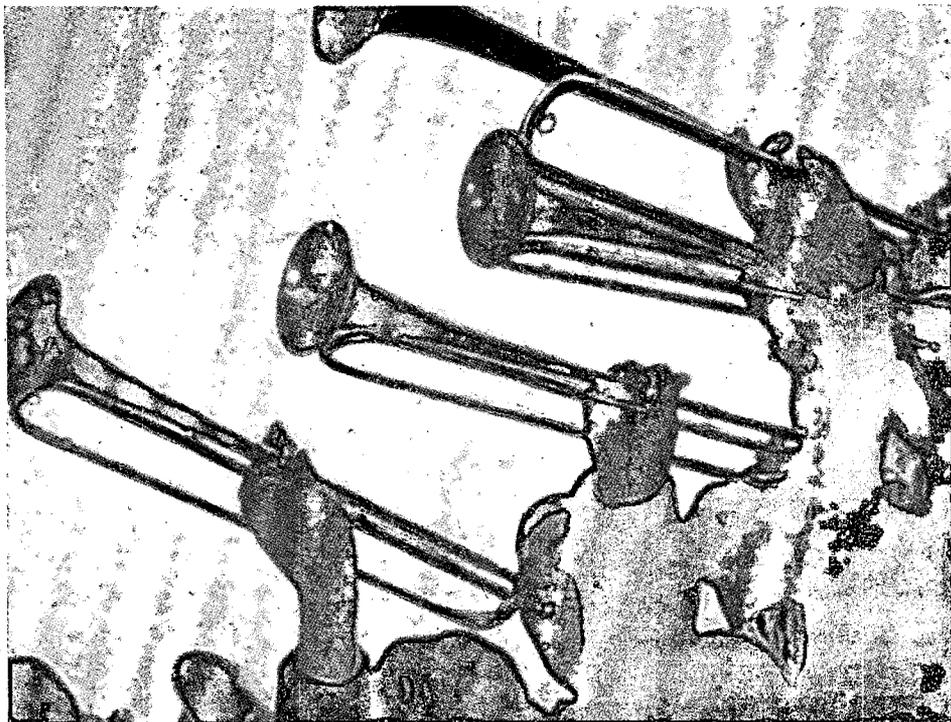
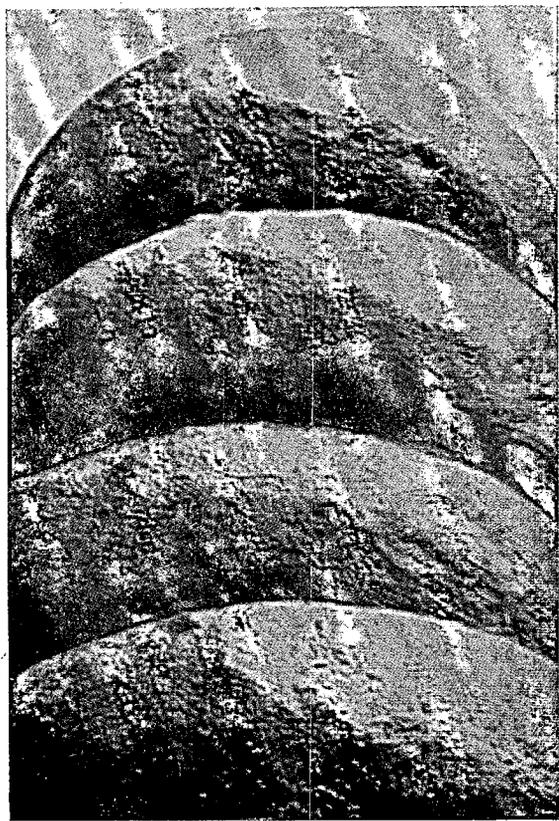
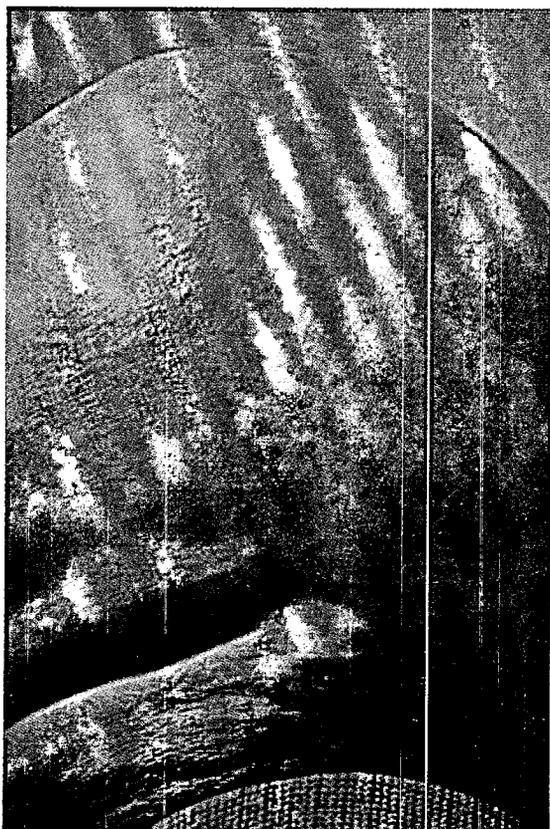
I vantaggi economici che derivano da questa possibilità sono evidenti; viene ad essere risparmiata non solo la spesa della pellicola positiva di lavorazione ma anche il lavoro di accoppiamento del negativo sul positivo in quanto automaticamente montando il negativo, non resta da far altro che mandare la pizza (1) alla stampa dopo avervi apposte le opportune indicazioni per la casa di stampa.

MONTAGGIO DELLE DUE COLONNE

Il montaggio, nella sua forma normale, si effettua utilizzando contemporaneamente materiale fotografico e sonoro.

Premettiamo qualche cenno sulle manipolazioni preliminari della pellicola prima ancora che essa giunga in sala di montaggio.

---

(1) *Pizza* e *rullo* (o *rollo*) sono i nomi comunemente usati per indicare un pezzo di pellicola raccolto nel modo usuale. Di solito *pizza* è riservato per un pezzo assai lungo (sui 300 metri) e *rollo* (o *rullo*) per pezzi di qualsiasi lunghezza. Tuttavia questa distinzione non è sempre seguita nè è rigorosa.

Esempio di montaggio per analogia

Esempio di montaggio per analogia

Come si è già detto nelle pagine precedenti, la ripresa in teatro viene effettuata su due diverse pellicole negative, l'una delle quali è affidata all'operatore di ripresa ottica e l'altra al tecnico del suono.

Ultimate le riprese tutta la pellicola girata viene inviata ad una ditta specializzata ed opportunamente attrezzata, la quale, dopo lo sviluppo del materiale ricevuto, esegue, su richiesta, la stampa muta o sonora di quelle riprese che il regista riterrà utili per il montaggio del film.

È bene precisare alcuni concetti. Come si è detto il montaggio si effettua su copie positive per evitare che continui passaggi in macchina, giunte, tagli od impronte danneggino seriamente un lavoro di alcuni mesi che all'atto pratico si sintetizza tutto nel negativo girato. Solo raramente ed in conseguenza della sua maggiore maneggevolezza si può utilizzare per il montaggio il negativo della colonna sonora.

Ciò spiega le necessità di procedere, subito dopo la ripresa, alla stampa di una copia — detta standard — la quale, oltre tutto, permette il controllo immediato delle scene girate.

Per agevolare la casa di sviluppo e stampa nella scelta dei pezzi da stampare e nel ritrovamento dei punti di sincronismo è invalso nei teatri di posa l'uso del ciak.

Il ciak (figg. 10 e 11) è un apparecchio di legno indispensabile nella moderna cinematografia sonora perchè il colpo secco da esso pro-

FIG. 10 - *Tipo di ciak*

FIG. 11 - *Tipo di ciak*

dotto permette con facilità il ritrovamento del sincronismo tra il fotografico e la colonna sonora.

Esso è costituito da una tavoletta di legno di forma rettangolare dipinta completamente in nero e sulla quale spiccano in bianco il titolo del film, il nome del regista e talora anche dell'operatore di ripresa

ottica ed i numeri che contrassegnano l'inquadratura e la ripresa. Questi ultimi, dovendo continuamento variare, sono del tipo mobile (cioè riportati attorno ad un cerchio metallico che ruotando fa comparire in un'apposita finestra uno di essi alla volta; in tal modo occorrono almeno tre dischi metallici per comporre il numero che distingue l'inquadratura ed uno o due dischi per fare il numero che individua la ripresa) oppure del tipo intercambiabile (i numeri si trovano scritti su tavolette nere di legno compensato che vengono infilate secondo le necessità in apposite sedi previste sul ciak). Di solito le inquadrature vengono contrassegnate con i numeri arabi e le riprese con i numeri romani. Allorchè il ciacchista dice all'inizio della ripresa ad esempio: *Sedici quinta* ciò vuol dire che si gira l'inquadratura sedicesima del copione e che si sta effettuando di essa la quinta ripresa. Di ogni inquadratura, sia perchè il regista non è contento dell'esito delle precedenti riprese sia per avere più di una scena buona di cui disporre al montaggio, vengono effettuate in genere due o più riprese successive. Il fatto che tutte le inquadrature sono contraddistinte da due numeri permette al regista di fissare quali di esse devono essere stampate; si evita in tal modo una spesa inutile non stampando il positivo di tutte quelle scene che in precedenza si sa di non poter utilizzare per difetto di ripresa o per errata interpretazione degli attori o per qualsiasi altro motivo.

Ma oltre alle necessità ora accennate, alle quali assai bene si presta la parte fissa del ciak, questo ha una importanza assai maggiore per la determinazione dei punti di sincronismo tra le due colonne. Il ciak è provvisto a questo scopo di una appendice mobile (tenaglia) la quale può essere battuta contro la parte fissa dando luogo ad un colpo secco che è molto simile ad un « ciak », dal quale deriva il suo nome.

La parte mobile del ciak impressiona tanto la pellicola della scena che quella del suono. In questa infatti il colpo da esso prodotto incide una serie di modulazioni (anzi di smodulazioni) che è talmente tipica da essere facilmente riconoscibile qualunque sia il sistema di registrazione adoperato. Sulla parte fotografica esisterà invece almeno un fotogramma in cui la tenaglia si vedrà a contatto con la parte fissa. Per agevolare questo ritrovamento le due parti del ciak sono dipinte, nel punto in cui vengono a battere l'una contro l'altra, con strisce bianche e nere alternative, rispettivamente sfasate e variamente inclinate (figg. 10 e 11). Questa disposizione rende utile il ciak anche per la messa a fuoco. Poichè al colpo sonoro corrisponde il contatto reale del ciak è evidente che, sfasando di 361 millimetri il fotogramma che ri-

produce la tenaglia a contatto con la parte fissa ed il punto della colonna sonora che rappresenta l'inizio delle smodulazioni dovute al ciak, si otterrà una copia positiva con le due colonne in perfetto sincronismo. Se le due colonne (fotografico e sonoro) sono separate, il sincronismo si ottiene mettendo i due punti caratteristici ora ricordati rispettivamente davanti alla finestra di proiezione ed a quella del lettore del suono. Il ciak deve essere battuto quando la camera e il record hanno raggiunto

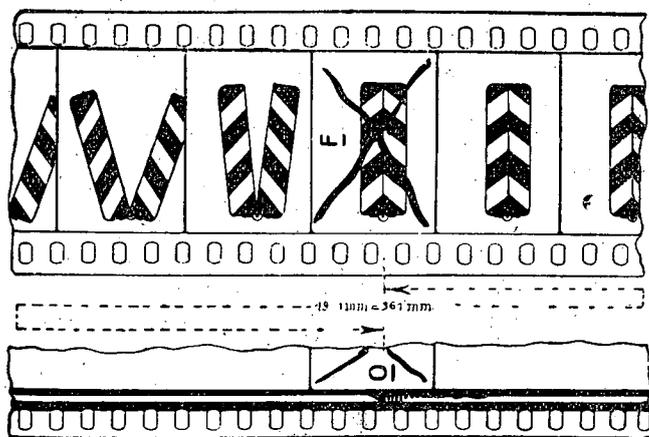



FIG. 12 - *Spostamento tra il ciak visivo e quello sonoro*

il normale regime di 24 fotogrammi al secondo (velocità di sincronismo) e deve essere ripetuto ogni qual volta la pellicola viene arrestata nelle macchine.

Per battere bene il ciak è buona norma tenere le due parti di esso rispettivamente nelle due mani; all'ordine « ciak », dato dal regista, si accompagna velocemente la tenaglia contro la parte fissa e la si allontana subito dopo; in tal modo sul fotografico il punto di sincronismo sarà rappresentato da un solo fotogramma ben individuale, prima e dopo il quale le strisce bianche e nere si vedranno sfocate o poco nitide in conseguenza della rapidità del movimento. Se invece il ciak dopo battuto viene mantenuto con le due parti unite, il punto di sincronismo corrisponde al primo fotogramma nel quale si vede raggiunto il contatto (fig. 12). Muovendo lentamente la tenaglia si corre il rischio di non trovare poi con esattezza l'esatto sincronismo.

Il ciacchista, appena battuto il ciak, deve pronunziare con voce alta e scandendo bene le parole, il numero della scena e quello della ripresa.

Non è buona norma far precedere al ciak i dati o dirli contemporaneamente al colpo; la smodulazione tipica del ciak deve essere la prima a trovarsi sulla colonna e non deve essere confusa con altre modulazioni. Sulla colonna sonora oltre ai segnali fin qui ricordati e che sono tutti racchiusi nelle modulazioni, occorre registrare in modo visibile il numero dell'inquadratura e quello della ripresa; si verrebbe altrimenti a creare un'enorme confusione tra le riprese stesse e si obbligherebbe la ditta di sviluppo e il montatore a fare il controllo del negativo sonoro sulla moviola, il che, oltre a danneggiare la pellicola, sarebbe oltremodo lungo, noioso e disagevole.

I dati ricordati si registrano sulla colonna o a mezzo di pinze, ognuna delle quali esegue un numero, oppure a mezzo di un numeratore fotografico che quasi sempre è sistemato sul record.

La tecnica cinematografica porta alla realizzazione di inquadrature che vanno dal dettaglio al campo lunghissimo; nella lavorazione occorre quindi usare ciak di diverse grandezze in funzione del campo di ripresa per avere sempre in campo tutta la parte utile di essi e per aver soprattutto facilmente leggibili i dati in essi riportati.

In taluni teatri si usa riprendere il ciak ad una distanza sempre eguale dalla macchina da presa riportando il fuoco dell'obbiettivo al punto giusto non appena il ciacchista è uscito di campo.

Nella pratica cinematografica col nome generico di ciak si intende sia l'apparecchio o mezzo materiale che serve a produrre il colpo, sia il fotogramma che racchiude l'immagine del ciak al momento della chiusura, sia la sua tipica smodulazione sulla colonna sonora.

Si è fin qui parlato del ciak usato nella ripresa diretta delle scene.

Anche nel doppiato il suo uso è però di grande giovamento alla lavorazione nonostante che, per essere l'azione eseguita da persona diversa da quella che parla, il reale sincronismo si possa ottenere solo con un lungo a paziente adattamento delle due colonne.

Il ciak nel doppiato si può fare direttamente o automaticamente.

Il ciak diretto vien fatto dal rumorista o tecnico dei rumori, il quale produce un caratteristico colpo (mani battute, rumore di due pezzi di legno battuti tra di loro o simili) nel momento esatto in cui sullo schermo di proièzione passa un segnale convenuto. Di solito si procede nel modo seguente. L'operatore di cabina mette, in testa ad ogni pezzo da doppiare, un tratto di coda nera sulla quale esegue tre successivi fori distanti tra di loro di 24 fotogrammi circa e di cui l'ultimo precede di questa stessa distanza l'inizio della proiezione della scena.

Il rumorista produce il colpo caratteristico in corrispondenza al passaggio del terzo segnale sullo schermo. Naturalmente l'esattezza di questo ciak dipende dall'abilità del ciacchista nel fare il segnale nel momento voluto; tuttavia ripetiamo che il ciak, nel doppiato, ha importanza solo in quanto facilita il primo grossolano montaggio della colonna sonora, dato che il sincronismo perfetto si può ottenere spesso solo manipolando tutte le battute e talora le stesse parola attraverso un lavoro minuzioso e delicato che può essere quasi considerato il ricamo del montaggio sonoro.

Il ciak automatico è invece esattissimo come corrispondenza di segnale tra quello segnato sul fotografico e quello riprodotto sulla colonna sonora; esso è ottenuto prelevando a mezzo di una cellula fotoelettrica (con relativo preamplificatore) una smodulazione, graffiatura o foro, fatti sulla coda nera che precede la scena ad una distanza prefissata.

Resta tuttavia, anche in questo caso e per lo stesso motivo prima ricordato, la necessità di dover adattare le due colonne.

Chiarita quindi la necessità del ciak, appare evidente la ragione per la quale la casa di sviluppo può senz'altro fornire la copia standard sonora e sincrona.

Vediamo ora come il montatore procede nel suo lavoro.

I rulli di pellicola vengono in un primo tempo sezionati lasciando le scene integre nella loro lunghezza originale; in seguito i vari pezzi vengono ordinati secondo il numero che si trova impressionato sui ciak, avendo cura che le varie riprese di una stessa scena siano vicine e quindi facilmente reperibili al momento della ricerca delle inquadrature buone per il montaggio. Di solito il montatore dispone all'inizio del suo lavoro di un metraggio di pellicola molto superiore a quello utile perchè il materiale che giunge a lui contiene tutte le code, è suscettibile di perdite di metraggio in quanto le inquadrature vengono di solito girate più lunghe del necessario per permettere la ricerca del punto migliore di raccordo tra un pezzo ed il successivo, e contiene infine diverse riprese di una stessa inquadratura.

Allorchè tutto il materiale è sistemato, ordinato ed in certo modo catalogato nella mente del montatore, ha inizio il vero e proprio lavoro di montaggio il quale deve creare, attraverso l'uso di un paio di forbici e di una pressa incollafilm, l'opera cinematografica, cioè il film che deve assommare in sè, almeno teoricamente, tutte le qualità artistiche che si convengono a tale lavoro.

Sui metodi di lavorazione esiste un gran divario tra i montatori; come abbiamo già avuto occasione di ricordare non esiste, almeno da noi, un unico indirizzo teorico che serva di guida a chi lavora alla moviola, insegnando i metodi più rapidi e più sicuri per pervenire ai risultati voluti. Si può affermare che il montatore spesso lavora a caso, preoccupandosi solo di ottenere determinati effetti di montaggio attraverso ricerche, tentativi, prove e metodi di lavoro che assai frequentemente sono inadeguati e talvolta inutili allo scopo.

Il lavoro più organico e più esatto non può tuttavia prescindere dal *limae labor*, cioè dal paziente ritocco del materiale grezzo ottenuto per gradi ed in tempi successivi.

In un primo tempo si procede al montaggio per scene intere, mettendo cioè l'una di seguito all'altra e nell'ordine che esse hanno sul copione, le successive riprese buone, senza togliere ad esse il ciak fotografico e sonoro e tagliando invece tutte le altre code di testa e di fine.

Poichè la pellicola da montare è unica prevalgono in questo caso le esigenze del fotografico; gli attacchi, i passaggi d'inquadratura ed i tagli vengono fatti senza tener affatto conto della colonna sonora la quale serve solo di orientamento e di guida.

In questo primo stadio della lavorazione si procede quindi esattamente nel modo che abbiamo indicato parlando della tecnica del montaggio della scena muta. Si deve solo ricordare che è assolutamente indispensabile, per il lavoro successivo di adattamento della colonna sonora che i numeri dei ciak vengano di volta in volta, e nel tempo stesso che si procede al taglio, riportati con la matita dermografica in testa al pezzo utile che resta a far parte del film; inoltre è bene che tutti i pezzi tagliati, che contengono un ciak, vengano conservati secondo l'ordine della numerazione in essi contenuta potendo presentarsi in seguito l'utilità di ritrovarli per il controllo del sincronismo.

A questo punto si presentano due diversi metodi di lavorazione.

Il primo consiste nel procedere al montaggio completo della scena, come se il film fosse muto, portando la copia alla perfezione definitiva; si ottiene in tal modo un montaggio approssimativo anche della colonna sonora sulla quale tuttavia mancheranno tutte le battute fuori campo che fanno parte di una scena precedente e tutte le parole che eventualmente venissero a trovarsi nei 361 mm. che precedono il punto di attacco di una scena alla precedente.

Il secondo sistema di lavoro è basato sulla lavorazione definitiva e contemporanea delle due colonne.

Entrambi i metodi presentano vantaggi e svantaggi. Col primo di essi si corre il rischio di non poter valutare con esattezza la lunghezza delle frasi che vengono pronunciate in sincrono o fuori campo; il montaggio fatto non può considerarsi definitivo se non quando si è compiuto l'adattamento della colonna sonora. Col secondo metodo il lavoro diviene più complesso perchè bisogna di volta in volta riportare i tagli del fotografico sulla colonna sonora avendo sempre cura di spostare le giunte di 19 fotogrammi in testa ai rulli. E poichè la ricerca del punto migliore di attacco di due scene può talora portare a molti tagli che possono giungere fino ad accorciamenti di un fotogramma per volta, non è chi non veda come il lavorare sulle due colonne porti alla necessità di eseguire dapprima la giunta di connessione tre le scene e di procedere in seguito al ritrovamento del punto di sincronismo sulla colonna sonora; ciò equivale in sostanza a montare separatamente le due colonne, l'una prima e l'altra dopo, col vantaggio di potersi dedicare con maggior tranquillità a ciascuna di esse.

Per tali ragioni noi siamo del parere che è sempre preferibile il primo metodo di lavoro ricordato.

Supposto pertanto che la scena sia già stata montata in modo definitivo o per lo meno abbastanza rispondente alla forma che essa finirà coll'avere, si procede all'accoppiamento della colonna sonora.

Per questo lavoro il montatore fa eseguire dalla casa di sviluppo una copia positiva di tutti i pezzi di colonna sonora che corrispondono ai pezzi di fotografico da lui utilizzati per il montaggio della scena. Infatti la colonna sonora che è registrata sulla copia standard non può essere toccata perchè si verrebbe ad alterare la successione delle scene; essa inoltre è tagliata seguendo le esigenze di queste e quindi assai frequentemente sulle stesse modulazioni utili. La colonna sonora della copia standard non può in effetti servire ad altro che come guida sia nel montaggio del fotografico che in quello del sonoro.

L'accoppiamento della colonna sonora alla scena può avvenire in due modi:

a) a giunte pari;

b) a giunte non coincidenti.

L'accoppiamento del primo tipo si esegue allorchè tutte le battute che devono essere dette dagli attori sono state effettivamente registrate durante la ripresa della scena. In tal caso il pezzo di montaggio

del sonoro è esattamente lungo quanto il pezzo di montaggio della scena, e le giunte si ripetono quindi in punti corrispondenti delle due colonne.

Il ritrovamento dei due punti di sincronismo tra colonna e scena è molto agevolato da tutti i segni di riferimento ai quali si è precedentemente accennato. Ogni pezzo di montaggio della scena porta scritto a matita dermografica il numero di riconoscimento; è facile pertanto trovare il pezzo di colonna sonora che ad esso corrisponde. A tal proposito occorre ricordare che le colonne sonore, prima di procedere all'accoppiamento, devono essere passate in moviola per riportare in testa a ciascuna di esse il numero detto dal ciacchista e debbono in seguito essere ordinate e sistemate in modo da poterle facilmente ritrovare. Il numero impresso sulle colonne sonore dal recordista resta infatti solo sul negativo; il montatore per la ricerca preliminare delle colonne positive ha bisogno di riferirsi alle parole dette dal ciacchista all'atto della ripresa e registrate sulla colonna poco prima della modulazioni utili. Appare forse solo ora evidente quale sia la vera ed efficace utilità di questo complesso di segnali convenzionali che si fanno precedere al film e la cui importanza sfugge facilmente a chi non conosce il complesso delle manipolazioni cui viene assoggettata la pellicola prima di giungere al film compiuto. Talora la ricerca di un pezzo di pellicola che non si trova al posto prefissato, o che è stato buttato nel cesto degli scarti, perchè creduto inutile in un primo momento, può portare a ricerche che possono durare delle ore intere.

Trovata la colonna che corrisponde al pezzo che si monta occorre ora individuare il punto in cui si deve eseguire il taglio.

Esistono tre diverse possibilità.

1. — Prendere il pezzo fotografico che contiene il ciak — che in un primo momento era stato scartato — e trovare per misurazione diretta il punto in cui è stato eseguito il taglio;

2. — Poichè nel montaggio della scena si saranno indubbiamente fatte delle modifiche al primo taglio, occorre quasi sempre, nella ricerca del miglior punto di attacco, ricorrere al confronto diretto tra la colonna della copia standard e la colonna sonora separata. Le modulazioni del sonoro presentano assai frequentemente punti caratteristici che facilitano molto il ritrovamento del punto di sincronismo;

3. — Se infine nessuno dei due metodi portasse a risultati concreti basta far passare successivamente nel lettore del suono le due co-

lonne e fissare approssimativamente una data parola su ciascuna di esse. Il confronto diretto non può in questo caso non dare i risultati cercati.

In questo lavoro ha molta importanza il saper leggere la colonna sonora nel senso che fu specificato nel capitolo precedente; un montatore di sufficiente esperienza trova sempre assai facilmente i punti di sincronismo.

Il metodo migliore per il montaggio della colonna sonora è quello per confronto diretto. La sola difficoltà è presentata dallo spostamento dei 19 fotogrammi esistenti tra fotografico e sonoro. Per ogni giunta del fotografico occorre pertanto fare una giunta sul sonoro la quale sia spostata verso la testa del rullo di 361 mm. (vedi fig. 12 e Tavola III).

Nei tratti AB ed A'B' della fig. 13 non si ha corrispondenza tra le modulazioni delle due colonne. Nel tratto BA' invece la corrispondenza deve essere completa. Finito il montaggio si procede al controllo in moviola. Se nei tratti AB e A'B' si fossero inclusi suoni non necessari per il film si sostituisce al tratto di pellicola che li contiene una eguale lunghezza di colonna *statico*.

Il montaggio di un film sonoro si può raramente eseguire per intero a giunte pari.

Diverse esigenze, quasi tutte d'ordine artistico, vietano la continuazione di una stessa inquadratura per tutta la durata del parlato.

Esse possono essere numerosissime e sono in definitiva legate alla tecnica del regista il quale può talora ricorrere a mezzi espressivi che non possono essere previsti perchè dipendenti dal solo suo gusto estetico.

Un lungo discorso, un'arringa in tribunale, un programma teatrale riprodotto nel film, una canzone, una musica dovuta ad orchestrali visti sullo schermo (1), qualunque registrazione infine che per ragioni d'indole tecnica debba essere ripresa in una sola volta, per la necessaria continuità di volume, di tono e d'ambiente del suono, non possono durare nel film montato per tutto il tempo reale senza stancare lo spettatore e senza rendere anticinematografica la realizzazione del film. Inoltre

---

(1) Di solito le canzoni e la musica vengono registrate col sistema del play-back di cui si dirà più avanti. Tuttavia il caso è qui previsto perchè talora si usa procedere alla registrazione ed alla ripresa da un solo punta di vista (unica inquadratura) di tutto il pezzo cantato o suonato, ed in seguito si girano le scene supplementari mute che debbono essere opportunamente intercalate all'atto del montaggio. In questo caso, ogni volta che si vedrà sullo schermo la persona o le persone che cantano o suonano ciò avverrà sempre utilizzando opportunamente l'unica inquadratura in cui essi sono stati ripresi.

il regista può far parlare gli attori fuori campo per motivi vari, non ultimo quello di far vedere l'effetto che le cose dette producono su un determinato personaggio; oppure un discorso iniziato con l'attore in campo può continuare su una o più inquadrature successive nelle quali esso non è più visto. Infine talune scene possono essere volute dal regista col dialogo in asincrono e cioè montate in modo che l'attore visto sullo schermo non sia mai quello che parla.

Vediamo come procede il montatore in questi casi.

Un pezzo sonoro lungo (discorso, musica, ecc.) viene effettuato, alla ripresa, tutto di seguito, piazzando la macchina in un punto oppor-

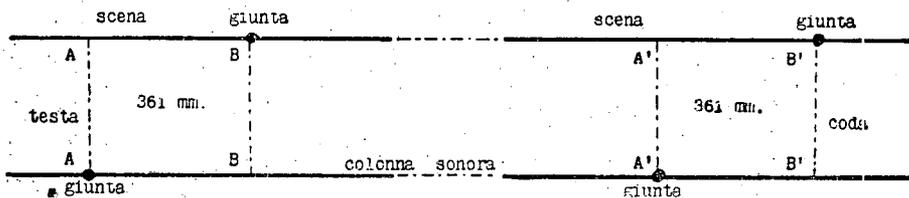



FIG. 13 - *Spostamento dei diciannove fotogrammi tra colonna scena e colonna sonora*

tuno (salvo naturalmente il caso che, per necessità artistiche, sia necessario ricorrere al play-back).

Innanzi tutto nell'eseguire il lavoro va tenuta presente la seguente regola: i movimenti degli attori sono legati, nell'unica scena, al suono ed alle parole. Volendo intercalare una o più inquadrature ad un tale pezzo, occorre tagliare di esso la lunghezza esatta del tratto che si deve sostituire; in tal modo, all'atto dell'accoppiamento del suono, trovato il punto di sincronismo in testa al pezzo, questo viene mantenuto fino alla fine nonostante le modifiche sul fotografico. In questo caso le giunte saranno pari solo all'inizio ed alla fine della colonna sonora, ma per tutta la lunghezza di essa è possibile trovare moltissimi passaggi di inquadrature senza che vi sia necessità di giunte sulla colonna in corrispondenza di quelle sul fotografico.

Uno dei metodi per raggiungere lo scopo consiste nel montare a parte il pezzo che si vuole intercalare (fig. 14) raggruppando le varie scene che il montatore crede di dover usare nel loro definitivo ordine; si trova allora il punto esatto della scena originale ove si desidera far iniziare le variazioni di inquadratura e si procede al taglio ed alla giunta; ciò fatto si misura per contatto diretto il pezzo da tagliare e quello da aggiungere in modo che sia possibile definire con estrema esattezza il secondo punto di attacco; si procede infine alla seconda giunta.

In questa fase di montaggio è naturale che non tutti gli attacchi possono essere definitivi; molti fattori possono indurre il montatore a cambiare in un secondo tempo l'ordine dei pezzi intercalati e magari la loro lunghezza. In questi casi, essendo assolutamente necessario che la lunghezza del sonoro non cambi e che inoltre i punti in sincronismo con il fotografico originale non vengano mai perduti, nonostante i tagli, occorre riintegrare in corrispondenza ad ogni variazione di lunghezza delle scene aggiunte, la lunghezza iniziale del sonoro sulla scena sincrona. Se le scene ausiliarie sono state allungate ad esempio di venti fotogrammi (questo dato il montatore deve sempre ed esattamente con-

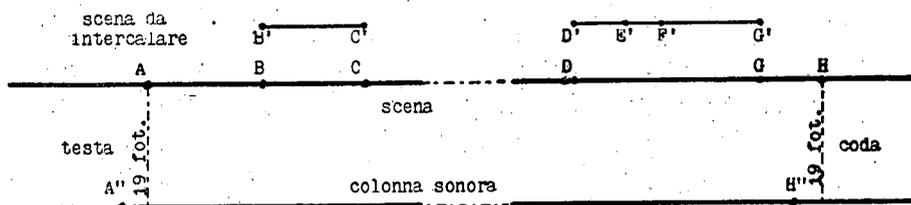



FIG. 14 - *Il fotografico originale è montato in sincrono con la colonna sonora. Volendo intercalare il tratto* B' C' *di altro fotografico basta metterlo al posto di un egual tratto* BC *di scena. Solo in tal modo l'intervallo* CD *di pellicola originale resta in sincronismo. Quanto si è detto per una sola scena vale per due o più scene (ad esempio* D' E' - E' F' - F' G')

trollare) si deve tagliare in coda al pezzo sincrono che precede le aggiunte o in testa al pezzo sincrono che le segue, venti fotogrammi di fotografico. Se invece le scene ausiliarie sono state accorciate ad esempio di venti fotogrammi è necessario che in uno dei pezzi sincroni, nei punti ora ricordati, si aggiungano venti fotogrammi della scena tolta o, in mancanza di essa, di coda nera, alla quale in sede di accoppiamento del negativo verrà sostituita una eguale lunghezza della scena originale sincrona.

Questo lavoro di ritocco deve essere eseguito sempre tra pezzo e pezzo sincrono; infatti, in pratica, una colonna visiva sonora originale molto lunga può essere utilizzata sia sfruttandone un pezzo solo, come usandone vari tratti tra loro distanti e che pur tuttavia devono conservare sempre il loro esatto sincronismo con la colonna sonora. Talora, e ciò dipende dall'abilità di chi lavora al tavolo sonoro, il montatore può intercalare in sincronismo dei pezzi che in effetti non lo sono, sia perchè ripresi muti, sia perchè pur essendo stata ripetuta la scena sonora non si può essere certi che la cadenza ed il tempo del sonoro coincidano con quelli del pezzo scelto.

In tal caso sulla colonna sonora si usa sempre e solo la scena iniziale e sul fotografico si cerca di individuare i punti in cui l'effetto del sincronismo appare meglio raggiunto. Questi pezzi debbono di solito essere limitati in lunghezza; pur tuttavia, dall'uso di essi, il montatore può trarre utili valori artistici anche perchè non si sottopone allo spettatore sempre un'unica e sola inquadratura ogni qual volta ricompare sullo schermo un pezzo sincrono.

Un utile accorgimento al quale può ricorrere il regista per ottenere una certa varietà di inquadrature sincrone pur senza perdere il sincronismo generale consiste nell'usare i movimenti di macchina durante la ripresa della scena. Esemplificando, per meglio chiarire le idee, supponiamo di fare la ripresa nel modo appresso indicato: un primo tratto della scena venga ripreso da fermo, poi si muova, a mezzo di un carrello, la macchina da presa di un certo spazio e si continui la ripresa da fermo e così di seguito per quante volte si voglia. Si otterrà in tal modo un'unica inquadratura che contiene varie carrellate e diverse riprese da fermo. Al montaggio i tratti di carrello vengono portati via e sostituiti con altre scene ed i tratti in sincrono, che restano nel montaggio, mostreranno diverse inquadrature della scena da punti di vista diversi. Naturalmente niente vieta che nel pezzo di montaggio rimanga anche qualche tratto di carrello se ciò può essere utile per ottenere determinati effetti.

Il metodo generale da seguire in questi casi consiste però nell'uso contemporaneo di più macchine da presa. La ripresa in tal caso viene effettuata nel modo seguente. Le varie camere vengono situate ciascuna in un punto diverso del teatro, scelto in modo da dare una determinata inquadratura della scena e da lasciare nel tempo stesso fuori del campo visivo tutte le altre camere che operano contemporaneamente. Per ottenere questo risultato è utile usare obbiettivi diversi nelle varie macchine in modo che la scena risulti ripresa in campi diversi. La colonna sonora è unica per tutte le inquadrature così come è unico il ciak che viene battuto all'inizio della ripresa. I vari pezzi della copia standard porteranno tutti la stessa colonna sonora; in tal modo viene molto facilitato il lavoro di montaggio e di scelta dei vari pezzi che dovranno ricostruire la scena.

È assolutamente necessario di ricordarsi all'atto del montaggio che ciascun pezzo sincrono utile non può essere collegato al pezzo unico che in un solo punto di esso che è inequivocabilmente determinato dalla colonna sonora la quale è, come sempre, soggetta alla necessità di essere

continua, senza giunte, senza salti di suoni e in perfetto sincronismo con l'azione.

Qualora gli attori vengano fatti parlare fuori campo in una o più inquadrature, all'atto della ripresa si può procedere sia alla ripresa contemporanea del fotografico e del sonoro sia alla ripresa successiva delle battute a vuoto (1). Nel primo caso il montatore si trova a posto le battute e non deve procedere al ritocco di esse all'atto dell'accoppiamento delle due colonne. Nel secondo caso la copia standard è sempre muta e quindi la sistemazione della colonna sonora può avvenire solo in sede di accoppiamento; il montatore deve, in questo momento, scegliere il punto esatto in cui si vogliono figurare le dette battute per ottenere l'effetto desiderato.

Anche nel primo dei casi sopra ricordati può accadere che le battute fuori campo, nonostante siano state registrate contemporaneamente al fotografico, non siano state in realtà pronunciate nel momento voluto dal regista; poichè il suono è qui indipendente dall'azione, ove esso abbia avuta la giusta intonazione espressiva, non si procede di solito ad altra ripresa, riservando al montatore l'incarico di spostare la colonna sonora nel punto più adatto.

Il dialogo in asincrono non è di uso frequente nella tecnica cinematografica moderna; comunque esso non presenta, come si è visto, nessuna vera difficoltà di montaggio; assai più frequente è l'uso di battute che iniziate in campo hanno fine fuori campo o per l'uscita dall'attore dallo spazio visto dalla camera o per cambio di inquadratura effettuato

(1) Una battuta si dice detta *a vuoto* quando è stata detta da un attore senza che sia stata effettuata la corrispondente ripresa della scena. Le battute *a vuoto* vengono adoperate in montaggio sempre in asincrono rispetto alla scena e spetta a chi esegue il montaggio la scelta del momento migliore in cui esse debbono essere inserite sulla colonna sonora e quindi quando debbono figurare che siano state pronunciate.

In doppiato prende il nome di battuta a vuoto quella che è detta al di fuori di ogni tentativo di sincronismo con la scena proiettata; solitamente esse vengono registrate a parte nei momenti in cui non si effettua la proiezione di controllo sullo schermo. Nel doppiato le battute a vuoto possono essere utilizzate in asincrono con la scena oppure anche in sincrono sopratutto se si limitano ad una o due parole. Un bravo montatore riesce facilmente, in un lungo discorso, a sostituire nettamente una sola parola di esso detta sbagliata con la stessa parola pronunciata a vuoto dallo stesso attore alla fine della registrazione.

Dette sostituzioni, se eseguite bene, passano inosservate all'atto della proiezione.

in sede di montaggio prima ancora che un discorso sia completo. In tal caso, all'atto della ripresa, la scena che contiene il parlato è sempre girata per intero e la successiva è invece ripresa muta, se non vi sono altre parole oltre quelle che su essa andranno a finire dalla scena antecedente, o è addirittura girata sonora solo per quella parte che è in sincronismo con l'azione, tenendo naturalmente conto che un tratto iniziale di essa deve essere muto almeno per la lunghezza che corrisponde al pezzo da riportare.

In sede di montaggio, se la seconda ripresa è muta, il montatore procede all'attacco dei due pezzi della colonna visiva senza curarsi del punto in cui viene ad essere tagliato il sonoro; all'atto dell'accoppiamento, trovato il sincronismo del sonoro col primo pezzo, si fa continuare la colonna fino al termine delle modulazioni, ciò che avverrà naturalmente sul secondo pezzo di montaggio.

Se invece la seconda ripresa è sonora e sincrona, al montaggio occorre innanzi tutto ritrovare i punti di sincronismo delle colonne sonore dei due pezzi da montare assieme e, prima di procedere al taglio, fissare con la matita dermografica il punto sincrono nel quale sul secondo pezzo hanno inizio le modulazioni utili. Solo allora si può procedere all'esecuzione della giunta sulla colonna scena nel punto più opportuno. Se il montaggio di questa è già stato fatto in antecedenza, secondo quanto è stato consigliato nelle pagine precedenti, si procede alla ricerca del punto di sincronismo della colonna sonora del secondo pezzo in uno dei modi indicati avendo cura di riportare il sincronismo sempre all'inizio delle modulazioni utili. La prima colonna in questo caso continua oltre la giunta della scena; alla fine delle modulazioni in essa registrate si aggiunge un pezzo di *statico* di lunghezza tale che serva a coprire la distanza che manca per mantenere le modulazioni del secondo tratto sonoro al punto esatto di sincronismo (fig. 15).

In questo modo la prima colonna sonora continua nonostante sia cambiata l'inquadratura e la seconda colonna rimane al posto che le spetta per l'esattezza del sincronismo.

Questi sono i più importanti casi pratici che si possono presentare al montatore nell'esecuzione del suo lavoro; ogni altra difficoltà qui non ricordata può essere facilmente risolta perchè sempre riducibile ad uno dei casi ora ricordati. Al montatore si richiede poi in modo preciso una certa vivacità intellettiva che lo ponga in grado di trovare, caso per caso, la soluzione più rapida e più esatta; quello che occorre a chi lavora al tavolo di montaggio è la conoscenza della tecnica specifica e possibil-

mente l'esecuzione del suo lavoro secondo una ben precisa norma logica che si basi su sani criteri teorici.

Non si tratta qui di precisare se il montatore compia opera d'arte creativa col suo lavoro; è certo però che è ben difficile che chi esegue materialmente il montaggio possa raggiungere i suoi scopi narrativi, estetici ed artistici se non conosce bene la sua tecnica, se non sa quale deve essere la lunghezza utile di un pezzo di montaggio perchè esso acquisti

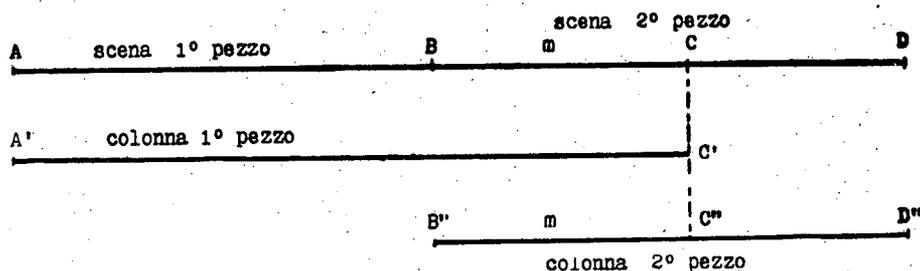



FIG. 15 - A e A' *sono punti sincroni sui primi pezzi (ciak).* B e B'' *sono punti sincroni sui secondi pezzi (ciak).* C'' *è il punto in cui hanno inizio le modulazioni utili del secondo pezzo.* C *è il punto della scena sincrono a* C'' *ottenuto riportando la lunghezza* m = B'' C'' *sulla scena a partire da* B. *Se* C', *fine delle modulazioni utili della prima scena, cade proprio in corrispondenza a* C'' *si può fare senz'altro la giunta tra* C' *e* C''; *se* C' *finisce prima bisogna aggiungere colonna* statico *fino ad ottenere la lunghezza utile; se* C' *finisce dopo bisogna rigirare o il primo pezzo o il secondo o entrambi*

all'atto della proiezione un effetto ottico determinato, se non è capace di trovare i punti di sincronismo delle due colonne, se incontra difficoltà nell'eseguire il montaggio a giunte non coincidenti, se non è insomma in grado di distrarre la sua attenzione dall'opera materiale, che deve essere per lui spontanea ed istintiva, per applicarla con efficacia ai problemi del taglio e degli attacchi.

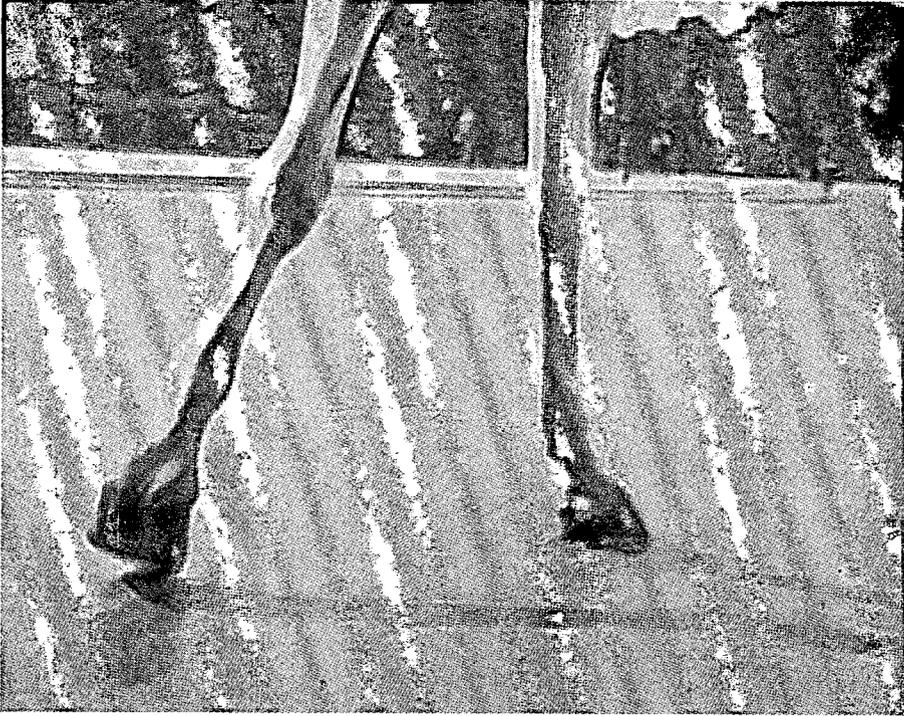
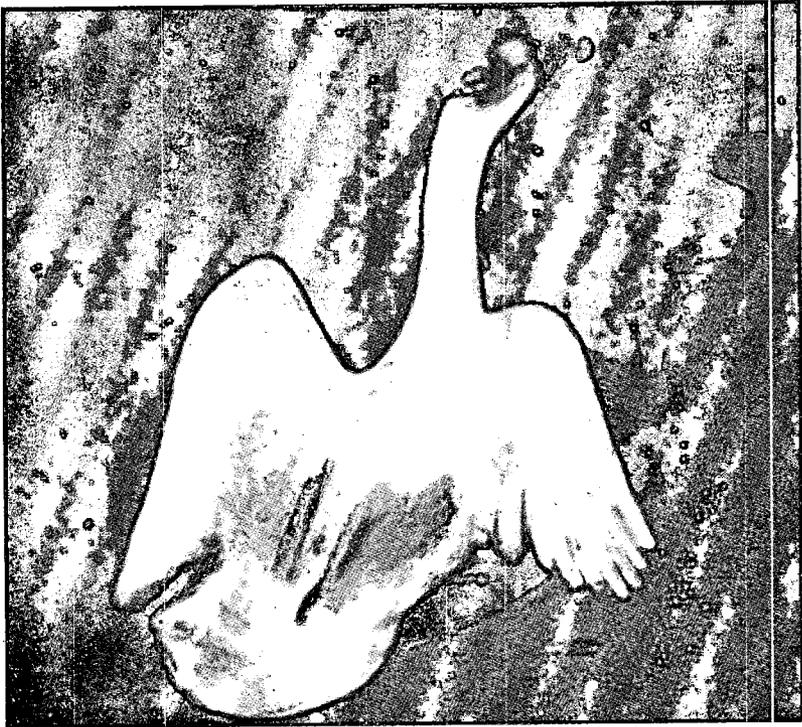
Prima di chiudere questo capitolo diamo infine qualche cenno sui segni che si devono fare sulla pellicola perchè all'atto dell'accoppiamento del negativo non succedano confusioni ad intralci al lavoro.

Appare tuttavia evidente da quanto si è venuto studiando in queste pagine come tutta la lavorazione del film sia costantemente controllata tratto per tratto in ogni fase del processo di ripresa, stampa, montaggio, ed accoppiamento. È forse questa la più importante condizione da osservare perchè sia raggiunta quella rapidità e quella perfezione che è indispensabile per evitare tutti i difetti meccanici del montaggio che pur sfuggendo per la massima parte al grosso pubblico non mancano mai di produrre effetti sgradevoli.

Le due colonne, scena e sonoro, che formano il film completo vengono avvolti in rulli che non superano mai la lunghezza di trecento metri ciascuno; ciò per necessità di sviluppo e stampa in quanto il maggior rullo attualmente in commercio ha appunto detta lunghezza, e non è possibile, o per lo meno può essere assai pericoloso passare nelle macchine di sviluppo e fissaggio pezzi che siano tra loro aggiuntati nel modo usuale. Nei casi ove occorra far ciò le ditte di stampa uniscono i due pezzi a mezzo di grappette metalliche o eseguono una legatura con filo normale tra i due fori successivi che comprendono la giunta, per supplire ad eventuali indebolimenti del solvente e quindi alla rottura della pellicola.

Alla fine della lavorazione di montaggio si avrà pertanto un certo numero di rolli per la scena ed un identico numero di rolli per il sonoro, ciascuno dei quali di lunghezza non eccedente i trecento metri, tagliati in modo che ad ogni rollo scena corrisponda un rollo del suono che comprenda tutte le modulazioni corrispondenti a quella. Il taglio per rolli deve essere quindi di necessità effettuato in punti di giunte pari e possibilmente in corrispondenza di dissolvenze.

Inoltre è sempre opportuno che ogni rollo, sia di scena che di sonoro, sia preceduto e seguito da una coda la quale oltre a permettere all'atto del montaggio il controllo delle colonne fin dal primo fotogramma o dalla prima modulazione, è inoltre utile per apporvi i segnali per può variare da uno a cinque metri; è bene che sia mantenuta, se possibile, su quest'ultima misura.

I segni di partenza vengono fatti nel modo seguente: il tavolo di montaggio dà la possibilità di avere le due colonne in perfetto sincronismo e permette di poter effettuare un esatto controllo di esse dall'inizio alla fine dei rolli purchè si abbia cura di non far mai sfuggire dai rocchetti dentati nessuna delle due colonne in nessun momento della lavorazione. Poichè esistono dei controlli successivi scena per scena è facile fissare sulla coda iniziale i segnali di sincronismo. Di solito prima di perdere il sincronismo tra le due colonne situate sulla moviola e cioè quando ancora le due pellicole sono montate nei rulli di trazione, si fa un segno convenzionale, a mezzo della matita dermografica, sulla coda iniziale della scena, in corrispondenza della finestra di proiezione e sulla coda iniziale del sonoro in corrispondenza della fenditura luminosa che è destinata a leggere la colonna modulata dei suoni. Questi sono i segnali di sincronismo e vengono mantenuti sulle due code per tutto il tempo che i rolli restano in sala di montaggio. Riesce in tal modo sempre assai

Esempio di montaggio per analogia

Esempio di montaggio per analogia

agevole eseguire il controllo, o semplicemente la visione sonora dei rolli, rimettendoli in macchina (moviola o adatto apparecchio di proiezione che permetta il passaggio delle due colonne in sincronismo) avendo ogni volta cura di montare le due colonne in modo che il rollo scena sia, all'atto della partenza, col segnale di sincronismo davanti alla finestra di proiezione e quello sonoro col segnale corrispondente davanti alla fenditura del lettore del suono.

Quando i rolli debbono essere mandati alla stampa perchè ivi si proceda all'accoppiamento dei negativi ed all'esecuzione di una copia sonora o comunque prima di procedere all'accoppiamento dei negativi, se questo viene effettuato dallo stesso montatore o da altri in sede di lavorazione, è bene effettuare lo spostamento dei diciannove fotogrammi.

Praticamente si procede nel modo seguente:

Sulla colonna sonora si fa un segno (come è indicato in fig. 16) in corrispondenza all'intaglio luminoso del lettore del suono;

Sulla colonna scena il segno che fissa il fotogramma di sincronismo viene spostato verso la testa del rullo di 19 fotogrammi, vengono cioè

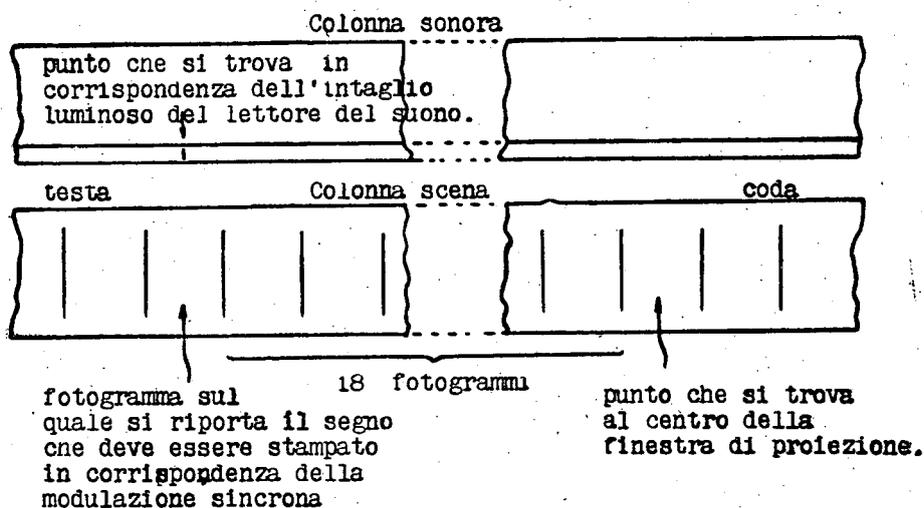



FIG. 16 - *Spostamento dei diciannove fotogrammi*

lasciati 18 fotogrammi interi (pari a 72 perforazioni) e viene segnato il diciannovesimo.

In tal modo si ottiene che il fotogramma fissato sulla colonna sonora venga stampato in corrispondenza di un punto della pellicola scena che

dista, verso la testa, di 19 fotogrammi e che quindi passerà sul lettore del suono nello stesso istante in cui la scena ad esso sincrona passa davanti alla proiezione.

Un altro metodo per ottenere lo stesso risultato consiste nel tenere fisso il segnale sulla scena e nello spostare di 361 mm. (76 fori esatti) il segnale fatto sulla colonna, questa volta verso la fine del rullo; il fotogramma da segnare sulla colonna comprenderà detto segno e quindi sarà segnato prendendo due perforazioni alla destra di esso e due perforazioni alla sua sinistra.

Quello da noi indicato è il metodo esatto di segnare i punti di sincronismo per ottenere una scrupolosa sincronia dei suoni colla scena. Tuttavia dobbiamo ricordare che, considerata la velocità di scorrimento della pellicola durante la proiezione, piccole differenze (che possono perfino raggiungere quattro ed anche sei perforazioni in più od in meno del punto così precisato) raramente sono visibili anche ad un attento osservatore; la differenza in più o in meno, ad esempio di quattro perforazioni (un fotogramma) corrisponderebbe ad un fuori sincronismo di 1/24 di secondo; basta pensare alla grande imperfezione del nostro apparato visivo, che permette la stessa cinematografia appunto perchè l'occhio non è sensibile ad illuminazioni ed oscuramenti che si succedono con una data frequenza, per persuadersi come assai poco possano influire asincronismi che siano mantenuti entro i limiti accennati che poi corrispondono all'incirca ai limiti di imperfezione del nostro sistema visivo.

A titolo informativo ricordiamo che talora passano assolutamente non percepite differenze di sincronismo che possono raggiungere anche i cinque o sei fotogrammi; naturalmente in questi casi un osservatore attento, scrupoloso o del mestiere riesce assai semplicemente ad individuare l'errore che pure passa inosservato alla grandissima maggioranza degli spettatori. Per non dar luogo a critiche che possono nuocere indirettamente anche al giudizio estetico del film è consigliabile di non eccedere nei limiti ora fissati e possibilmente di eseguire con scrupolosa esattezza i segnali di partenza anche perchè questa esattezza può quasi sempre raggiungersi con estrema facilità.

Eseguiti i segni di partenza si scrive, a mezzo della matita dermografica, vicino ad entrambi i fotogrammi fissati, la seguente dicitura: « *Partenza del suono - Spostamento già fatto* » od altra analoga ma sempre tale che sia facilmente comprensibile e che non dia luogo a false interpretazioni.

Si può naturalmente non fare lo spostamento dei 19 fotogrammi prima descritto e lasciare alla ditta di sviluppo e stampa la cura di farlo; in tal caso accanto ai fotogrammi individuati sulla moviola si scrive: « *Partenza - Spostamento da fare* ».

È tuttavia consigliabile eseguire sempre lo sfalsamento dei 19 fotogrammi personalmente ed è per questa ragione che qui si è diffusamente riportato il metodo per effettuare tale operazione.

Missaggio.

La copia sonora che viene consegnata dalla ditta di stampa non può ancora considerarsi definitiva e di solito non è mai data in visione al pubblico. Ad essa infatti manca completamente il sottofondo di musica che nella cinematografia attuale è considerato elemento essenziale per la riuscita del film e che naturalmente è limitato solo a quelle scene che, per il loro carattere, si ritiene ne abbiano bisogno. La colonna musica può inoltre essere adoperata per riempire i vuoti del dialogo. In sostanza, eseguito il montaggio definitivo della scena e quello definitivo della colonna sonora sincrona, segue sempre il cosidetto lavoro di missaggio con il quale si completano le scene con tutto quel complesso di suoni e di rumori che per un motivo qualsiasi, tecnico o materiale, non è stato registrato unitamente alla scena.

Il missaggio, viene eseguito dopo il montaggio definitivo della colonna sonora e della scena, perchè solo in tal modo si può stabilire la lunghezza reale, il sincronismo esatto, ove sia necessario, e la durata delle modulazioni da aggiungere, sovrapposte al parlato, senza commettere errori di sincronismo. Come si è detto infatti nel precedente capitolo è sempre consigliabile non eseguire dei tagli sulla colonna musica, tagli che nel caso ad esempio della musica di sottofondo sarebbero impossibili perchè essa è indipendente dall'attacco delle scene e deve fluire con continuità armonica e senza giunte che dal punto di vista tecnico sarebbero ingiustificate ed ingiustificabili.

Il montaggio che segue il lavoro di missaggio è molto più semplice di quella precedente perchè di solito si esegue su scene molto lunghe (che possono raggiungere anche i 300 metri) nelle quali basta trovare il sincronismo di partenza per esser certi che tutto il resto della colonna si trovi già sistemata. Ogni errore di accoppiamento della precedente colonna si ritrova inevitabilmente nella colonna sonora missata con la

sola differenza che in questa non è più possibile eseguire modifiche nel sincronismo a meno che non si tratti di tagli assai ridotti; cosa questa che è sempre abbastanza difficile e che comunque rimedierebbe ad errori minimi che, per quanto si è già detto, non sarebbero sostanzialmente avvertiti dagli spettatori.

Dopo il missaggio può presentarsi il caso che si debba sostituire ad un pezzo semplice un pezzo missato con musica o suoni vari, intercalandolo tra due colonne che non hanno subito alcuna modifica. In questo caso occorre prefissare i punti di sincronismo delle colonne che restano nel rollo nelle immediate vicinanze del pezzo da sostituire; in seguito si trova il sincronismo del pezzo nuovo e si eseguono le giunte in modo tale che, mentre resta invariata la lunghezza totale del film, i tre punti di sincronismo (del pezzo antecedente, del pezzo nuovo, e del pezzo susseguente) non risultino spostati.

È inutile ricordare come i pezzi missati portino sempre, in testa, un ciak di riferimento che agevola il ritrovamento dei punti di sincronismo; il lavoro del montatore si svolge quindi in modo del tutto analogo a quello già precedentemente descritto.

Riregistrazione.

Eseguito il montaggio preliminare del film, è buona norma procedere ad una registrazione completa della colonna sonora montata, per porre il tecnico del suono in grado di effettuare i piani sonori in corrispondenza dei piani di ripresa, e per eguagliare le eventuali differenze del volume sonoro.

Il tecnico del suono è costretto, nella ripresa delle modulazioni di suono sincrone alla scena, a seguire le esigenze della ripresa ottica; egli effettua cioè le sue registrazioni saltuariamente in un periodo di tempo corrispondente al tempo necessario per effettuare le riprese; le incisioni del suono ottenute in tal modo non possono avere nè una tonalità costante nè un volume adatto perchè oltre ad essere variabili le condizioni dinamiche degli apparecchi da registrazione (accumulatori a carica non sempre costante, variazioni della tensione di alimentazione degli apparecchi alimentati in alternata, impossibilità di conservare nella memoria per un lungo periodo di tempo le tonalità ed i volumi di registrazione), sono d'altra parte assai precarie le condizioni acustiche ambientali che variano continuamente con la posizione del microfono, con la

posizione degli attori e con la distribuzione e la grandezza delle scene costruite in teatro. Si aggiunge infine il fatto che non sempre il tecnico del suono può tenere i volumi di registrazione nei limiti che il piano ottico impone.

Per tali motivi è sempre consigliabile registrare una seconda volta tutta la colonna sonora dopo di aver eseguito il montaggio definitivo di essa, dando al tecnico del suono la possibilità di vedere sullo schermo le azioni sincrone alle modulazione che esso riregistra e ponendolo quindi in grado di modificare i volumi sonori originali in conformità dell'azione scenica rappresentata sullo schermo.

Anche in questi casi il montaggio successivo alla riregistrazione non presenta nessuna difficoltà perchè basta mettere a posto i ciak di partenza.

Naturalmente da questo momento la colonna negativa utile diviene quella registrata di nuovo e tutto il materiale sonoro preesistente può essere scartato.

Il missaggio e la riregistrazione possono essere effettuati contemporaneamente qualora si voglia risparmiare tempo e pellicola. Nel caso che si preferisse farlo in tempi successivi è sempre opportuno eseguire prima la riregistrazione e dopo il missaggio. Infatti dopo il missaggio è impossibile variare i livelli sonori del parlato senza modificare in corrispondenza ad essi anche i livelli della musica le cui modulazioni sono sovrapposte, ottenendo in definitiva variazioni di suoni poco graditi allo spettatore che prova un accentuato senso di disturbo dalle variazioni continue della musica di sottofondo che non sono giustificate dall'azione.

La riregistrazione di una colonna sonora trova il suo corrispettivo nella ristampa delle scene per ottenere un adeguamento delle illuminazioni delle varie riprese. Infatti le case di sviluppo non possono garantire la perfetta riuscita della prima copia sviluppata; ma è solo su di essa che i tecnici possono effettuare il loro controllo per variare le intensità delle luci di stampa; il consiglio dell'operatore che ha effettuata la ripresa del film è sempre assai utile per raggiungere questo equilibrio di stampa.

In definitiva solo accoppiando la colonna rirecordata e la scena stampata bene si può considerare ultimato il lavoro di montaggio e si può passare all'accoppiamento dei negativi ed al tiraggio delle copie definitive da porre in commercio.

POSTSINCRONIZZAZIONE.

Non tutte le riprese sonore possono risultare buone per il montaggio.

Le cause che determinano questa difficoltà di registrazione vanno ricercate nelle esigenze di ripresa che possono variare dal guasto momentaneo all'apparecchio sonoro fino alla cattiva dizione dell'attore che, pur possedendo una buona recitazione, può avere una pronuncia difettosa tale da rendere necessaria la sincronizzazione in un secondo tempo.

Il lavoro di postsincronizzazione viene eseguito in base alla colonna visiva già montata e si svolge nello stesso modo di un normale doppiato; rimandiamo il lettore per maggiori dettagli pratici sul montaggio al capitolo seguente.

Anche la postsincronizzazione, se necessaria, deve precedere il missaggio e la riregistrazione.

Da quanto si è fin qui detto appare evidente come nella fase di lavorazione, che va sotto il nome generico di montaggio, il film subisca un'integrale manipolazione del materiale girato in teatro; manipolazione che partendo dal semplice attacco può arrivare fino alla modifica totale sia della colonna sonora sia della stampa delle scene.

In altri termini è proprio in sede di montaggio che nasce il film inteso sia come metraggio da utilizzare per il noleggio sia come opera artistica avente scopi narrativi, etici e sociali.

Non abbiamo la pretesa di aver enumerato tutti i casi di difficoltà pratiche che il montatore può trovare nell'esecuzione del suo lavoro; la natura stessa di questo lavoro è di per se stessa talmente varia, e così complessa che sarebbe impossibile volerne dare un'elencazione completa.

Ripetiamo ancora una volta che il montatore che sa risolvere le difficoltà da noi ricordate, che cioè abbia raggiunta una tale facilità di lavoro da non trovar ostacolo nel sormontare i casi complessi sui quali ci siamo intrattenuti, non troverà nessuna difficoltà ad eseguire il montaggio completo di un film. Quel che conta sopratutto è il metodo per cui ogni caso pratico sia ridotto ad un tipico sistema di lavoro.

Inoltre bisogna tener presente che durante il montaggio è utilissimo procedere periodicamente alla revisione in proiezione normale del materiale montato; molti difetti di attacchi e di sincronismo, talune

lungaggini o brevità delle scene si vedono assai meglio in proiezione grande che sul tavolo di montaggio.

Si può passare all'accoppiamento soltanto quando si è certi di non dover più rimaneggiare il lavoro fatto, quando cioè regista, operatore, musicista e tecnico del suono hanno dato il loro definitivo benestare dopo la visione del film completo in proiezione; cosa questa che purtroppo, almeno da noi, viene raramente fatta perchè ci si contenta del solo giudizio del regista e del montatore, ove questi non sia lo stesso regista, trascurando quindi il giudizio delle altre persone interessate a dare all'opera un nesso artistico-spettacolare completo in tutti i suoi dettami.

Montaggio della scena sulla colonna.

Un caso che si presenta particolarmente interessante è quello che consiste nel dover montare la scena sulla colonna sonora, cioè a dire nell'esecuzione inversa del lavoro fin qui descritto. Questa eventualità è frequentissima nei brani di film che sono essenzialmente musicali nei quali cioè l'immagine deve esprimere in funzione del suono.

I mezzi pratici di lavoro ricordati precedentemente sono sufficienti per far comprendere come si proceda; chè anzi qui il lavoro di montaggio si presenta particolarmente semplice in quanto non esistono in generale punti di sincronismo per cui le scene debbono avere un preciso ed imprescindibile punto di attacco. La sola condizione essenziale perchè il montaggio riesca bene è che il montatore segua un criterio di scelta dei pezzi girati tale che ciascuno di essi sia espressivo in funzione della musica di cui è commento; la sua durata, il ritmo del montaggio e la ricchezza delle immagini raffigurate deve essere previsto in sede di sceneggiatura e di realizzazione, se si vuole che il montatore raggiunga un ben determinato e preciso tipo di montaggio. Pur tuttavia il giusto taglio, una sequenza ben scelta e sopratutto un adeguato uso del materiale girato concorrono ad ottenere l'effetto finale e presuppongono quindi una esatta comprensione del mezzo espressivo ed una conoscenza del materiale girato da parte del montatore.

Il montaggio della scena sulla colonna sonora si può naturalmente fare anche in altri casi oltre a quello ora accennato. Il lavoro materiale del montatore consisterebbe allora nell'eseguire l'attacco delle varie scene in funzione della colonna; tuttavia praticamente è sempre

preferibile nei casi normali procedere dapprima al montaggio della scena a meno che non intervengano esigenze d'ordine artistico che impongano un diverso uso del materiale di montaggio.

Poichè i procedimenti sono assai vari riepiloghiamo in breve tutti i casi pratici ora ricordati perchè il lettore possa più facilmente ricordarsi delle regole che forse sono più difficili a spiegarsi a parole o per iscritto che a mettersi in pratica.

È possibile precisare due metodi di lavorazione nel montaggio della colonna visiva e della colonna sonora:

1) montaggio completo della colonna standard seguendo le necessità della scena e trascurando le esigenze della colonna sonora che serve solo di guida e che verrà sistemata in un secondo tempo;

2) montaggio definitivo e contemporaneo delle due colonne.

Nonostante gli svantaggi che entrambi i sistemi presentano noi riteniamo più semplice e comodo il primo di essi. Per procedere nel quale occorre, dopo il montaggio della scena, procedere al montaggio di una colonna sonora positiva fatta stampare appositamente e che, raggiunto il sincronismo, servirà per l'accoppiamento del negativo.

Il montaggio sincrono della colonna sonora alla colonna visiva può avvenire in due modi:

— a giunte pari. Al pezzo montato della scena corrisponde un pezzo di egual lunghezza della colonna sonora;

— a giunte non coincidenti. Il montaggio della colonna pur restando sincrono alla scena — nei punti ove ciò sia necessario — segue un suo ritmo specifico.

Bisogna sempre ricordarsi che la colonna sonora è spostata di 19 fotogrammi verso la testa del film e quindi, quando si parla di giunte pari, si intende che esse si ripetono sulle due colonne in punti corrispondenti e comprendono tratti di pellicola eguali ma che in effetti sono spostati l'uno rispetto all'altro di 361 mm.

Un film non può essere montato per intero a giunte pari, per ragioni artistiche. La necessità del montaggio a giunte non coincidenti si presenta nei seguenti casi, che qui vengono teoricamente delimitati, ma che in pratica sono suscettibili di essere numerosissimi e difficilmente elencabili tutti.

1) discorso, parlato, musica o canto, che durino per un certo tempo, accorciati con una serie più o meno lunga di inquadrature di cui alcune in sincronismo e le altre in asincrono.

Il montaggio della colonna visiva è strettamente vincolato alla colonna sonora solo nei tratti di sincronismo che sono fissati a priori. In questo caso i vari pezzi della scena sincrona possono far parte di un'unica colonna visiva originale o di più colonne visive riprese contemporaneamente da più camere aventi obbiettivi diversi e situate in punti vari della scena al di fuori del campo visivo delle altre.

2) attori che parlano fuori campo in una o più inquadrature successive. Questo secondo caso interessa il montatore solo quando le battute che sono dette in una scena devono durare anche nella successiva. La quale può essere a sua volta muta o sonora. Se è muta la colonna sonora della prima inquadratura dura fino al termine delle sue modulazioni ed in caso di necessità viene prolungata con colonna *statico* esatto del punto di sincronismo che è in testa al secondo pezzo.

I rolli di montaggio non debbono mai eccedere la lunghezza di m. 300 che corrisponde alla massima lunghezza dei rolli vergini posti in commercio.

Prima di inviare il materiale alla stampa il montatore deve ricordarsi di eseguire lo spostamento dei diciannove fotogrammi nei segnali di testa dei vari rulli. Lavorando al tavolo di montaggio sono infatti sempre presenti i segni di sincronismo che vengono man mano riportati in testa ai vari pezzi aggiuntati che concorrono a formare il rollo. Esistono di necessità segni sincroni anche in testa ai rolli che sono poi in definitiva quelli della prima scena montata.

Essi sono fatti, come si è detto, rispettivamente in corrispondenza della finestra di proiezione e dell'intaglio luminoso del lettore del suono che sintetizzano i due punti tipici di sincronismo tra le due colonne.

Prima di inviare alla stampa e all'accoppiamento il materiale preparato occorre spostare uno di detti segni di 361 mm., e precisamente, se lo spostamento avviene nel rollo scena deve esser fatto verso la testa di esso, se avviene nel rollo colonna deve essere fatto verso la coda di esso.

Sul positivo sonoro che ritorna dalla ditta di stampa si esegue il missaggio delle battute, ormai sistemate al loro posto definitivo, con la musica ed i rumori che hanno la funzione di sottofondo e di riempimento delle lunghe pause tra i vari dialoghi.

Al lavoro di missaggio segue naturalmente una seconda fase di montaggio che è assai più semplice perchè relativa a pezzi assai lunghi e dei quali basta ritrovare il sincronismo iniziale.

Talora può essere giovevole per il rendimento della colonna sonora effettuarne le riregistrazione. Questo lavoro può esser fatto contemporaneamente al missaggio; se si desidera effettuarlo separatamente deve sempre precedere il processo di missaggio per ragioni tecniche di equilibrio del suono.

La postsincronizzazione è anch'essa un metodo di preparazione della colonna sonora da mettere in esecuzione a montaggio ultimato e prima ancora della riregistrazione e del missaggio.

La tecnica specifica della postsincronizzazione è analoga a quella del doppiato e di essa verrà detto nel capitolo seguente.

Nel caso infine che la scena si dovesse sistemare seguendo il ritmo del sonoro già montato, e cioè nel caso che si dovesse svolgere un processo inverso a quello ora descritto, noi riteniamo che il montatore che ci ha seguito in queste pagine non troverà nessuna difficoltà d'ordine pratico nel portare a termine il suo lavoro.

PAOLO UCCELLO

(*Continua*).

“Gli uccelli„ di Aristofane e Disney

Quando apparvero per la prima volta sullo schermo le movimentate avventure di Mickey Mouse, sembrava che quel tentativo di umanizzare quella figurina saltante, ritratta con fine spirito caricaturale, dovesse restare nel campo dei puerili divertimenti adatti solamente ai piccoli di tutto il mondo. Non si pensava certo che questa « trovata » potesse andare al di là di un semplice originale divertimento relegato, come numero di completamento, all'ultimo posto dei programmi cinematografici.

L'inventore era però un poeta e si era servito del cinema per dar corpo alla sua fantasia, come alcuni poeti si erano serviti della poesia per trasportare i sentimenti, le idee, le passioni degli uomini nel campo degli animali parlanti, pensanti e ragionanti. Viventi questi in un irreale mondo in cui quelle passioni e sentimenti dell'uomo sono proiettati quasi sempre attraverso una luce di ironia.

Disney è oggi arrivato a perfezionare la sua invezione sì da raggiungere una forma d'espressione che esula dai limiti di una semplice variazione della tecnica cinematografica. Il mondo fiabesco, entro cui fino oggi Walt Disney ha fatto svolgere le sue fantasiose creazioni, si è sempre più avvicinato al mondo della poesia, così che quest'opera apre prospettive più vaste, accenna a infinite possibilità che potranno arrivare a vere concezioni poetiche. Intanto la sua formula, che ha avuto tanta fortuna, di creare cioè una gustosa trasfigurazione della realtà in una magica irrealtà che tutto anima e fa vivere, dal pezzo di legno inerte al sole che borbotta parla danza, rivela quel senso misterioso che noi chiamiamo « l'anima delle cose » e che è stato sentito fin dalle più lontane generazioni di pensatori e di poeti. Disney, come nella famosa ballata di Goethe, *L'apprendista stregone*, riversa

nelle cose e negli esseri una violenta corrente di vita che egli fa sprigionare dall'essenza stessa delle cose. Mi si passi il paragone, forse un po' azzardato, ma mi sembra che Disney metafisico sia l'assertore di un principio fisico che non vi è materia inerte, che tutto è movimento ed energia.

Ma il Disney degli animali è un artefice che sa passare dalle truculente note del gatto malefico alla delicata tenerezza delle colombe che formano un coro di grazia al canto di Biancaneve. Ogni animale è ritratto ed utilizzato nelle sue più spiccate caratteristiche. In ciascuno è accentuato il proprio carattere senza tentarne una forzata umanizzazione, sì che il risultato non è una caricatura nè dell'uomo nè dell'animale, ma un felice tentativo di rendere di immediata comprensione il sentimento che anima ogni atto di queste creature.

Chi potrà dimenticare la grazia del fringuellino che gorgheggia a gara con Biancaneve e che avendo stonato arrossisce per la vergogna? Non vi è qui un tocco di fresca e delicata poesia, nella sua ingenua espressione e che ha tutto il sapore di un piccolo madrigale?

Abbiamo detto avanti che la perfezione tecnica alla quale è arrivato nelle sue ultime composizioni il cine-poeta americano, apre nuovi orizzonti e fa intravedere più grandi possibilità artistiche. Ed è per questo che ci domandiamo se Kipling non potrebbe forse trovare in questo artista un ideale interprete di quei capolavori di poesia, di pensiero, di sentimento e di ironia, che sono i suoi *Libri della Jungla.* Abbandonando la lieve trama delle sue delicate fiabe, non potrebbe Disney raggiungere una più sostanziale forma d'arte sintetizzando tutto quel mondo che, se pur fiabesco, ha un suo contenuto etico e lirico, per cui l'opera di Kipling è annoverata fra i capolavori della letteratura mondiale?

Rivedendo poco tempo fa l'ultima creazione di Walt Disney, *Biancaneve e i sette Nani,* durante la deliziosa scena del febbrile lavoro degli animali del bosco che aiutano Biancaneve a ripulire la minuscola casetta dei Nani, mi son venuti alla mente dei raffronti con l'opera di un poeta di più di duemila anni or sono: Aristofane.

Il grande poeta comico ateniese, in una delle sue più fantasiose commedie, *Gli Uccelli,* trasporta l'azione in un immaginario regno degli uccelli. Due bravuomini ateniesi, stanchi delle vessazioni degli

intrighi, della vita insomma della città, decidono di trasferirsi in un regno ideale dove non vi sia più da temere nè l'usciere, nè i lestofanti, nè da sopportare tutte le persone moleste. Una cornacchia li guida nel regno degli uccelli. Qui si stabiliscono e in piena armonia con i pennuti animali fondano il regno di Nubicuccuilìa, sfidano l'Olimpo, scendono a patti con gli Dei ed uno dei due bravuomini viene incoronato re del fantastico reame.

È questa una delle poche commedie di Aristofane in cui il poeta non dirige la sua satira pungente ed amara contro determinate persone del suo tempo. Ma è quasi una romantica evasione dal mondo reale, pieno di crudo interesse e di avvilenti accomodamenti, verso un paese di sogno ove, fra cielo e terra si possa vivere in armonia, lontani da questa umanità imperfetta. I lirici cori, dove la poesia alza veramente le ali, sono tutti pieni di questa nostalgica ansia del poeta, e si intercalano negli episodi vividi di gioconda e sana comicità, come degli intermezzi musicali, spesso così liricamente concepiti da farli annoverare fra i più belli che il commediografo ateniese abbia creato accanto a quelli, non meno lirici, delle *Nuvole*. È l'epoca dei ritorni alle origini, il periodo, che possiamo chiamare romantico, del desiderio di un mondo ideale, desiderio che si faceva sempre più vivo man mano che in quella società si infiltravano i germi della decadenza.

Lo stesso desiderio di evasione spinge Euripide a creare quel gioiello di poesia che è il *Ciclope*, dove questo desiderato ritorno alla vita primigenia, alla pura natura, sia pur essa splendidamente bestiale, è chiaramente evidente. Platone sogna una ideale repubblica, non diversa in fondo, da quella che i due bravuomini degli *Uccelli* vogliono fondare.

Sarebbe forse un po' troppo forzarne la interpretazione volendo attribuire a Disney questa stessa spinta ideale, ma è certo che la sua fresca creazione parte da un presupposto che non ne è molto lontano. Raccontare agli uomini le fiabe della loro fanciullezza, riaccostarli a questo ingenuo mondo fiabesco dove il male è sempre vinto e dove la vita, fra animali parlanti ed operanti e fra esseri fatati, è dominata da una superiore armonia di bontà e di amore, non è forse anche questo un tentativo di evasione verso un mondo più puro?

Ma il discorso ci ha portato un po' lontano. Ritorniamo a quelli che specificamente mi sembra il punto di paragone fra l'arte del poeta degli uccelli e il Disney di *Biancaneve*, e precisamente il raffronto

fra il racconto del Messaggero della commedia aristofanea e la scena particolare dei graziosi animali amici di Biancaneve e che mi ha fornito lo spunto per questa breve nota.

Negli *Uccelli* un messaggero racconta a Gabbacompagni, il più spiccio dei due cittadini ateniesi, come sono state costruite le mura del nuovo regno di Nubicucculìa: vi hanno partecipato tutti i sindacati degli uccelli. Il grande muro di cinta è stato costruito in un baleno con prodigiosa abilità. Ed ecco la vivace descrizione della costruzione nella bellissima traduzione di Ettore Romagnoli:

GABBACOMPAGNI

Dio del mare, che grandezza!
E un tal colosso, chi l'ha fabbricato?

MESSAGGERO

Uccelli, e nessun altro. Non ci fu
egizio manoval, nè muratore,
nè scalpellino: uccelli, di lor mano,
sì ch'io restai di stucco. Trentamila
gru, dalla Libia, vennero, coi sassi
per fondamenti nel ventriglio. I tralli
li squadravan coi becchi. Le cicogne,
diecimila, spianavano mattoni.
Acqua portavan, dalla terra in aria
pivieri, ed altri uccelli di palude.

GABBACOMPAGNI

Chi portava la malta?

MESSAGGERO

Gli aghironi,
col giornello!

GABBACOMPAGNI

E in che modo la mettevano
nel giornello?

MESSAGGERO

Per questo, amico mio,
si fece una trovata ingegnosissima.
L'oche ce la buttavano, ficcandoci
dentro le zampe, a mo' di pale...

.... e l'anatrelle
in grembiale portavano mattoni.
E per l'aria volavano le rondini
con la malta nel becco, trascinandosi
l'archipenzolo dietro, a mo' dei bimbi.

.... Espertissimi maestri
furono gli accitelli, che spianavano
le porte coi becchi; e pel rumore
di quelle accette, ti pareva d'essere
in un cantiere.

Non sembra proprio di assistere ad una delle più movimentate scene di Disney? Ogni animale, utilizza la caratteristica peculiarità del suo corpo: le grù portano i sassi — poichè era credenza degli antichi che questi volatori ingozzassero delle pietre per mantenere la stabilità del volo — i tralli, dal duro becco squadrano mattoni, i pivieri portano acqua, le oche si servono delle loro zampe come pale e così via. Così si presenta immediatamente dinanzi ai nostri occhi la disciplinata coorte dei servitori di Biancaneve: lo scoiattolo che con la lunga coda spolvera, i passerotti che stendono i panni ad asciugare, la gazzella che porta appesa sui multipli rami delle sue corna la roba lavata e tutti gli altri che si affaticano in febbrile ansia di lavoro.

Quasi duemila e cinquecento anni fa nella mente di un poeta prendeva corpo una fantastica visione di fresca originalità che si risolveva in vivaci descrizioni, oggi nella mente di un artista modernissimo la stessa idea si risolve in vive immagini visive.

In questa divina mente dell'uomo tutto progredisce e si trasforma ma par quasi a volte che nulla sia nuovo.

VINCENZO BONAJUTO

Note

1. *In Italia nessuno può esercitare la professione del medico, o dell'avvocato o dell'ingegnere e via dicendo, se non ha i suoi diplomi in regola. Perchè dunque, non deve essere così anche per i Direttori di Produzione?*

Come sarà possibile a persone che non conoscono a fondo le questioni tecniche ed artistiche del cinema, dirigere una produzione? Si obbietterà che vi sono persone « pratiche ».

In Italia, oltre il 50 % *delle Società di Produzione si affidano a degli empirici.*

Questo modo di procedere porta in molti casi, a risultati tutt'altro che soddisfacenti. Per esempio: una Casa ha voluto iniziare un film con un preventivo di spesa di lire 580.000; *questo preventivo effettuato da un improvvisato direttore di produzione aveva allettato i capitalisti, i quali però hanno dovuto, alla fine, sborsare ben* 952.000 *lire, avendo, il sedicente Direttore di Produzione, trascurato di definire un contratto di noleggio con un adeguato minimo garantito ed un anticipo; il film prodotto, quindi, è rimasto fermo, non volendo alcuna casa di noleggio assumerlo per la distribuzione.*

È necessario quindi che il Direttore di Produzione abbia la necessaria competenza per poter stendere a tempo opportuno, un preventivo adeguato.

Ora, la professione del Direttore di Produzione è forse quella che meglio di tutte le altre si presenta facile a disciplinare. Due sono i provvedimenti principali che si invocano:

1) *La formazione di un « Albo » Sindacale, per la iscrizione in esso dei Direttori di Produzione.*

In questo Albo vi troveranno iscrizione d'ufficio, i diplomati in tale materia dal Centro Sperimentale di Cinematografia, e per i Direttori esistenti, quelli che all'esame di una Commissione, potranno dimostrare di aver prodotto almeno tre film con esito finanziario discreto.

2) *Obbligo alle Case di Produzione di avere nelle proprie lavorazioni un Direttore di Produzione iscritto all'Albo, dimodochè venga rifiutato il permesso di lavorazione alle Case che non soddisfano a questi obblighi.*

Notiziario tecnico

DISTORSIONE DEL VOLUME DEL SUONO NELLA REGISTRAZIONE E NELLA RIPRODUZIONE

Il postulato fondamentale che viene seguito dai tecnici della registrazione e della riproduzione del suono è quello relativo alla assoluta linearità dei complessi amplificatori, dei microfoni, delle cellule, ecc.

Questo postulato non è empirico ma deve la sua giustificazione a principi che sembrano logici soprattutto quando si consideri che in sostanza al ciclo registrazione-riproduzione non si richiede altro che la conservazione nel tempo del suono che deve essere possibile riprodurre, in qualsiasi momento si voglia, con le stesse caratteristiche da esso possedute al momento della sua emissione. Non si vuole in altri termini far altro che sostituire l'altoparlante all'apparato fonatorio dell'uomo o alla sorgente del suono, qualunque essa sia, ottenendo lo scopo principalissimo di non variare l'effetto prodotto sull'orecchio umano dai suoni siano essi provenienti dall'altoparlante o dalla sorgente sonora originaria.

Questo fatto giustifica altresì l'artificio spesso usato di compensare le curve caratteristiche di rendimento dei vari anelli della catena elettroacustica di registrazione o di riproduzione per ottenere dei complessi lineari nel loro assieme. Un'analisi approfondita rivela tuttavia come il principio della linearità degli apparecchi dia luogo a distorsioni di frequenza.

FIG. 1 . *Curve di sensibilità dell'orecchio*

Considerando infatti le curve (fig. 1) date da Fletcher e da Munson dei Laboratori della Bell Telephone relative alla sensibilità dell'orecchio per suoni

di varia frequenza e di diverso volume, e prendendo ad esempio in esame due note, rispettivamente a 100 hertz ed a 1000 hertz, aventi entrambi il livello sonoro di 40 decibel, si osserva che, se la nota a 1000 hertz è percepita con un'intensità di 40 db., la nota a 100 hertz invece è percepita coll'intensità di circa 62 db.; ciò vuol significare che il fenomeno fisiologico della percezione dà luogo nel caso considerato ad un guadagno di volume di circa 22 db.

Ne segue, che, mentre un sistema lineare darà un'ottima riproduzione del fenomeno sonoro dal punto di vista fisico, la quantità di distorsione tra suono registrato e suono percepito direttamente varia col livello sonoro. La condizione di non distorsione si ha allorchè la riproduzione avviene allo stesso livello del suono incidente. Se la riproduzione avviene ad un livello superiore l'effetto di distorsione è accentuato per le basse frequenze. Ciò è dimostrato dalle curve di fig. 2 le quali sono ricavate nel modo seguente: si prende un suono ad energia costante che, partendo dai 20 db., sia successivamente riprodotto con livelli sonori più alti. A 20 db. l'orecchio ha una curva di risposta in un dato modo. La differenza tra le curve di risposta a livelli superiori e la curva di risposta a 20 db. alle varie frequenze, dà l'errore introdotto. Le curve così ottenute danno le differenze di sensibilità e sono riprodotte nella fig. 1. Le coniugate di [illegible] curve, ch[illegible] poi quelle riportate in fig. 2, danno l'energia apparente aggiunta alle basse frequenze.

FIG. 2 - *Effetto della riproduzione dei suoni ad un livello superiore a quello incidente*

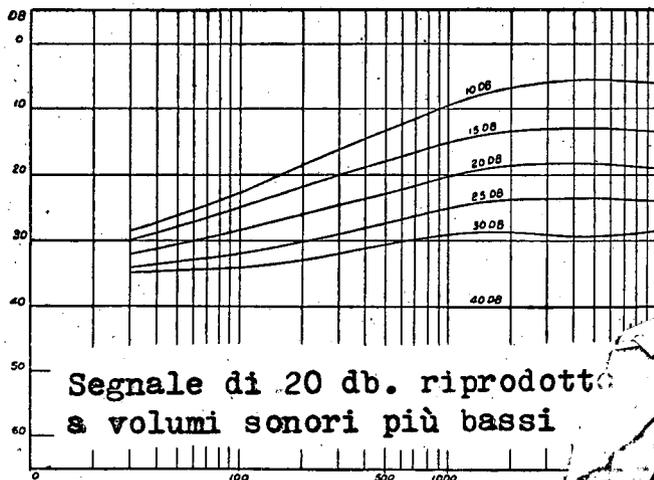



FIG. 3 - *Effetto della riproduzione dei suoni ad un live[illegible] a quello incidente*

Analogamente se la riproduzione avviene ad un livello inferiore

a quello di incidenza si ha un'esaltazione delle alte frequenze (fig. 3). Ne deriva quindi che, se il suono di un dato volume è riprodotto ad un livello diverso si determina una curva di errore, la quale non può essere determinata a priori perchè teoricamente le variazioni di livello sonoro possono essere infinite.

Nel caso specifico della riproduzione cinematografica, poichè il segnale incidente è sempre ad un minor livello del suono riprodotto, si avrà generalmente un'esaltazione delle note basse.

Per ottenere una correzione del difetto ora ricordato non può studiarsi un sistema di caratteristiche fisse: la correzione prevista teoricamente e realizzabile in pratica è sempre approssimativa appunto perchè le curve di errore sono infinite in funzione delle infinite possibilità di variazione del volume sonoro.

In uno studio teorico, condotto in America presso laboratori opportunamente attrezzati, si è cercato di compensare l'andamento generale delle curve di correzione che soddisfano ai requisiti dell'orecchio. Allo scopo si può applicare uno dei seguenti tre mezzi:

1° il metodo meccanico;

2° il sistema lineare-non lineare;

3° il sistema selettivo shuntato (by-pass).

Per applicare questi mezzi si determina innanzi tutto il livello medio di riproduzione e le curve successive di errore per riproduzioni ad un livello maggiore. Tali curve si correggono a mezzo di un adatto apparecchio. Il livello medio si può determinare tenendo costante il volume del riproduttore e trovando le curve di errore tra questo livello e i successivi aumenti di esso, oppure tracciando prima le curve per i livelli di riproduzione e di registrazione e poi quelle relative ad ogni successivo incremento di volume in entrata ed in uscita.

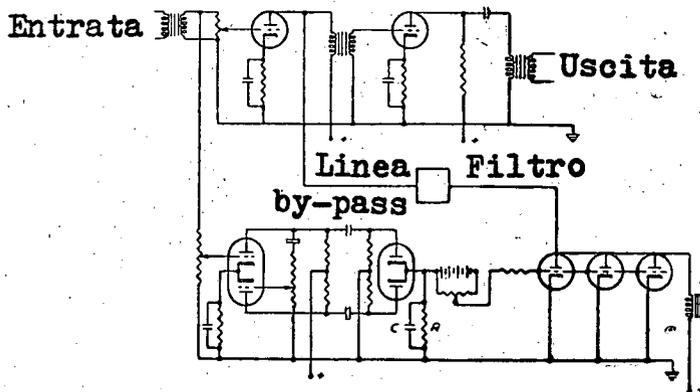



Fig. 4 - *Circuito selettivo shuntato (by-pass)*

Nel livello medio si distinguono tre componenti:

a) il *livello generale* che corrisponde al volume medio di un suono per tutta la sua durata;

b) il *livello specifico* che è il volume medio di un suono per un tempo più piccolo della sua durata: le variazioni di questo livello sono quelle che vengono corrette dagli amplificatori;

c) il *livello istantaneo* che è quello che varia secondo l'inviluppo delle audiofrequenze.

Col sistema meccanico la correzione delle curve caratteristica è operata da opportuni relais (in numero di quindici) i quali controllano tratti successivi di una resistenza che trovasi in serie con le placche di valvole lavoranti in classe B. Un aumento del segnale provoca un aumento della corrente di placca, in funzione della quale vengono azionati uno o più relais, ciascuno dei quali dà una variazione del volume sonoro pari ad 1 db.

Il secondo sistema si serve della combinazione di un amplificatore a caratteristiche lineari con uno a caratteristiche non lineari.

Il primo è un tipico amplificatore di tensione; il secondo piuttosto che variare il rendimento di frequenza agisce sul rapporto tra il segnale d'entrata e quello d'uscita ed è basato sulla variazione di rendimento di una multigriglia in funzione della variazione della tensione continua applicata ad una delle sue griglie.

Il sistema selettivo shuntato (by-pass), il più recente ed il migliore, è mostrato in fig. 4. L'amplificatore di tensione ha sostanzialmente una curva lineare di rendimento; ad esso è aggiunta una linea by-pass costituita da un condensatore in serie con una resistenza variabile rappresentata dalla resistenza placca-catodo di un triodo; la griglia di questo triodo è controllata dalla corrente continua prodotta da una coppia di diodi che raddrizzano entrambe le semionde e che sono a loro volta controllati da un doppio triodo. La corrente continua usata è positiva ed è ottenuta attraverso la resistenza R shuntata da un condensatore C che funzione da filtro. La batteria in serie col positivo della corrente continua ha grande importanza.

Il triodo usato in questo sistema di controllo ha una resistenza di placca di 10.000 ohm, una tensione di griglia di 15 volta ed una tensione anodica di 135 volta.

Questi tre mezzi di correzione hanno varie applicazioni pratiche e si prestano anche per equilibrare le riproduzioni radiofoniche, grammofoniche, ecc. Il loro uso ha permesso di eliminare le distorsioni di volume insite nel sistema stesso di registrazione e di riproduzione ed inerenti non a difetti meccanici od elettrici ma alla diversa sensibilità dell'orecchio umano a suoni di volume diverso da quello originale.

I libri

C. E. Giussani: *Industria e produzione cinematografica* - Editore Antonio Vallardi, Milano, 1939.

Ignorando certamente quanto è stato pubblicato su « Bianco e Nero », l'autore nella sua introduzione al libro erroneamente osserva che: « mentre la letteratura estera è molto ricca di trattati teorico-pratici e di opere descrittive sull'arte, il commercio e l'industria del cinema, specialmente destinati al grande pubblico, da noi mancava ancora un'opera del genere che rispondesse con esattezza a tutti quei « perchè » che moltissimi spettatori, che frequentano le sale di proiezione, si rivolgono pensando al modo come viene realizzato il film che vedono sullo schermo. Come si gira un film? Come si ottiene l'effetto del rallentamento? Come si realizzano i truccaggi ottici e sonori? Come funziona un apparecchio da registrazione? Queste e molte altre domande, richiedevano dunque una risposta, una spiegazione o una descrizione opportunamente raccolte in un libro in cui fosse esposto però con una forma chiara e comprensibile a tutti, ciò che effettivamente avviene fra le quinte di uno « studio »: una documentazione precisa e completa, in altri termini, sull'industria cinematografica, dedicata a tutti coloro che si interessano del cinema o che desiderano approfondire le loro vaghe cognizioni in proposito ».

Questo libro è stato pubblicato nel mese di novembre dello scorso anno. Prima di questa opera che vorrebbe colmare una grande lacuna, in Italia sono apparsi esattamente trentaquattro Quaderni del Centro Sperimentale di Cinematografia editi da « Bianco e Nero », ognuno di oltre cento pagine. In ogni fascicolo sono apparsi studi, sceneggiature, trattati, analisi di carattere estetico, tecnico ed organizzativo per le diverse branche che comportano la realizzazione del film. Inoltre la Collana di Studi Cinematografici di « Bianco e Nero » ha pubblicato, prima che l'editore Vallardi stampasse le centoquaranta pagine dell'ing. Giussani, nove volumi completi sulla sceneggiatura, la recitazione, la grammatica del film, il cinema a colori, la registrazione del suono, i problemi del film, la storia del cinema. Il decimo volume della Collana: *L'industria cinematografica e la sua organizzazione* di Nino Ottavi è uscito nel mese di gennaio scorso.

Abbiamo quindi motivo di richiamare l'attenzione dell'autore su quanto è stato fatto da « Bianco e Nero ». Le nostre opere hanno effettivamente con-

tributo a creare nel nostro paese una cultura cinematografica e molti « perchè » sono stati dunque già superati. L'opera dell'ing. Giussani, rinunziando alla priorità che giustamente spetta a « Bianco e Nero », può comunque aggiungere qualcosa a quanto è stato speso per la conoscenza del cinematografo.

L'autore, considerando nella prima parte gli elementi che costituiscono l'opera cinematografica, fa un paragone fra il film e l'opera teatrale. Egli indica il teatro come arte chiusa nello spazio la cui caratteristica è la condensazione dell'azione che gli serve da trama nelle scene dialogate. È la parola che sostiene l'azione, non i movimenti e gli atti. Il cinematografo ha invece carattere essenzialmente visivo presentando tutto lo sviluppo di un'azione. Una varietà infinita di immagini interviene a sostituire l'abbondanza del discorso teatrale. La parola, osserva l'autore, nel cinematografo non è che un coadiuvante ed il suo uso troppo abbondante è, nella maggior parte dei casi, una prova di insufficienza di immaginazione, poichè l'immagine è il linguaggio più eloquente dell'azione cinematografica. Pertanto sostiene come il cinematografo abbia più maggiori affinità con il Romanzo che con il Teatro, considerando il film come un romanzo o un'opera letteraria tradotta in immagini. Ma la letteratura crea una realtà o una fantasia che non appare davanti ai nostri occhi, il cinematografo è invece una realtà o una fantasia visuale. L'elemento essenziale dell'arte cinematografica rimane dunque l'immagine.

Enunciate brevemente le ragioni per cui l'opera d'arte cinematografica è tale, come l'arte teatrale e letteraria, perchè riesce a suscitare emozione ed entusiasmo esercitando una impressione estetica, l'autore parla della fotografia grazie alla quale viene ottenuto nel film l'elemento essenziale: l'immagine. Ma le considerazioni sono affrettate. Egli afferma che la fotografia ha subito durante questi ultimi anni una evoluzione sorprendente ed un impulso eccezionale per merito del cinematografo, nuova arte nascente, creando e formando *ex novo* una tecnica fotografica appropriata ai nuovi bisogni. Il movimento e il dinamismo ci hanno portato infatti ad una concezione della fotografia molto diversa di quella di un tempo. L'osservazione avrebbe dovuto però aver seguito in un esame in cui la funzione artistica della fotografia nel film venisse indicata in maniera efficace e non fuggevolmente in una quarantina di righe. In altre pagine l'autore si sofferma a descrivere il funzionamento di macchine e congegni, a vantaggio di quei lettori che hanno particolare interesse di conoscere la meccanica delle cose, in altre invece, laddove richiedeva un approfondito studio di aspetti interessanti per la creazione dell'opera cinematografica, egli sorvola facilmente trascurando insomma ciò che p[illegible]ere.

Questo libro molto vorrebbe dire, dai principi [illegible] fino al funzionamento della macchina stampatrice, ma le cognizio[illegible] si accavallano e si confondono non hanno uno sviluppo razionale relati[ve] all'importanza di ciascuno argomento. Della fotografia è detto molto poco. Le parole « contro verità », « natura piatta », « bianco e nero », « colore e rilievo », rimangono nella loro schematica formulazione, non raggiungendo una spiegazione chiara della « tecnica speciale » tipica del film. L'autore, che è un ingegnere cinetecnico, avrebbe potuto almeno approfondire l'esame scegliendo come argomento la sensitometria e densitometria, interessante indagine non soltanto come studio del grado di contrasto della pellicola, ma specialmente come risul-

tato del tono della fotografia con le ombre e le luci, e dell'atmosfera del film dovuta appunto alla fotografia. L'elemento importante al servizio dell'operatore: l'illuminazione, nel libro del Giussani è fatto cenno in poche righe: « L'illuminazione uniforme e intensiva sopprime in gran parte i giuochi di luce e di ombra che, nella realtà, dànno il volume agli oggetti ed infine, l'obbiettivo, iscrive sull'emulsione del bromuro d'argento delle risposte specifiche ai diversi colori naturali. I tecnici sono riusciti ad eliminare tutti questi inconvenienti esagerando il rilievo reale degli oggetti e rendendo più cupe le loro ombre per mezzo di sorgenti di luce provenienti da un lato della scena ». Nei libri *L'Antiteatro* di S. A. Luciani (« La Voce », Roma, 1928) e *La cinematografia per tutti* di Ernesto Cauda (Milano, 1931) la funzione artistica della illuminazione è trattata in maniera molto più soddisfacente per i lettori.

L'ing. Giussani poteva inoltre dedicare attenzione all'elemento essenziale della fotografia: l'obbiettivo, cui le caratteristiche sono connesse ad alcuni effetti intrinseci del film; poichè distanze focali, deformazioni, sfocatura, flou, aberrazioni, ecc., non indicano soltanto proprietà e difetti di natura fisica, ma determinano, mediante la tecnica, particolari effetti artistici come ad esempio l'appiattimento o ammorbidimento di una immagine, un volto di attore, in primo piano. Parlando poi della sceneggiatura l'autore trascura di considerare il valore cinematografico del « primo piano ». Anche la « tecnica nuova » della scenografia nel film non è scoperta che superficialmente.

Nel secondo capitolo della prima parte del libro vi sono cenni storici sull'invenzione del cinematografo. Francesco Pasinetti aveva già dedicato nella sua *Storia del cinema dalle origini a oggi* (Ed. « Bianco e Nero », 1939) un capitolo di circa trenta pagine, dai disegni di bisonti e cinghiali dipinti secoli addietro in una caverna ad Altamira, fino ai fratelli Lumière. Un accenno storico viene fatto dall'ing. Giussani alle prime inscrizioni grafiche e fotografiche dei suoni; quindi sono esposti sommariamente alcuni principi della cinematografia sonora. Si ricordi che nove anni addietro Ernesto Cauda aveva già pubblicato *La cinematografia sonora* di 266 pagine (Milano, 1930). Nelle edizioni di « Bianco e Nero » l'anno scorso è uscito *La registrazione del suono* di Libero Innamorati e Paolo Uccello, pagine 330.

Alternando i cenni storici con le descrizioni meccaniche di apparecchi, l'autore pone pure alcune osservazioni di carattere estetico parlando del soggetto in elementi costituivi e della forma cinematografica, dichiarando che l'arte cinematografica non conosce l'improvvisazione, per cui la sceneggiatura deve, secondo lui, precisare per ogni scena del film i movimenti degli attori, le parole, la musica, l'ambiente, i procedimenti tecnici e gli eventuali trucchi ottici e sonori. Egli crede insomma, all'efficacia della cosiddetta « sceneggiatura di ferro ».

Proprio in questi giorni il noto regista Jean Renoir, cui si debbono i film *La grande illusione* e *La bête humaine*, durante una lezione di regia tenuta al Centro Sperimentale di Cinematografia, ha dimostrato di considerare la sceneggiatura come semplice proposta di realizzazione per cui ogni inquadratura può praticamente subire modificazioni accordando tuttavia la recitazione, illuminazione, scenografia, ecc., al tono generale dell'opera che si vuol creare. Si sa che anche l'ultima operazione del film: il montaggio, è soggetto a modifi-

cazioni. Per quanto riguarda la recitazione, non è certamente il regista l'unico artefice della creazione del personaggio, come l'ing. Giussani afferma. Al contrario, il regista non deve imporre agli attori i movimenti corrispondenti al suo pensiero sol perchè essi non si sanno guidare. Un attore che non ha facoltà creative non è un artista. Il regista deve sì spiegare la parte all'attore, correggere la mimica, i movimenti ed il tono delle battute del dialogo, ma queste direttive non debbono assolutamente ignorare ciò che l'attore vuol manifestare. In conclusione, il regista deve, secondo noi, aiutare l'attore collaborando alla creazione del personaggio. Ne *L'attore nel film* di Pudovkin e nella *Antologia dell'attore* di Luigi Chiarini e Umberto Barbaro (Ed. « Bianco e Nero », 1939), la teoria sull'attore è trattata ampiamente.

Nel capitolo sui trucchi viene ricordato George Méliès, pioniere del trucco cinematografico ottenuto mediante mezzi ottici. Si deve infatti a questo prodigioso cineasta dello scorso secolo, il progresso dei trucchi che costituiscono senza dubbio una caratteristica originale del cinema rispetto alle altre arti rappresentative. Diversi trucchi ottici e sonori sono menzionati fra i quali i più recenti come la creazione del suono per mezzo del disegno, procedimento ideato da Pfenniger e poi perfezionato da Avraamof e Cholpo. L'autore trascura di considerare le possibilità dei trucchi sonori mediante deformazioni del suono e scomposizioni ed effetti che si possono ottenere grazie alla possibilità di capovolgere la colonna sonora.

Dopo un accenno agli studi di sonorizzazione e doppiaggio, seguono pagine in cui si parla brevemente della pellicola, dello sviluppo e stampa dei film, della riregistrazione. L'autore si sofferma ancora a descrivere altre macchine impiegate per la lavorazione del film.

L'ultimo capitolo dedicato al montaggio, fase ultima ed importante della creazione dell'opera cinematografica, conta appena una paginetta.

EDMONDO CANCELLIERI

I film

100.000 DOLLARI

Paese d'origine: Italia . *Casa di produzione*: Astra Film . *Direttore di produzione*: Libero Solaroli - *Soggetto da una commedia di* C. Conrad - *Sceneggiatura di* Mario Camerini, Gaspare Cataldo, Alberto Moravia, Gabriele Baldini, Luigi Zampa - *Regista*: Mario Camerini - *Aiuto regista*: Renato Castellani - *Operatore*: Alberto Fusi - *Fonico*: Ettore Forni . *Scenografo*: Fulvio Jacchia . *Costumi di* Marcello Caracciolo di Laurino - *Interpreti*: Amedeo Nazzari, Assia Noris, Maurizio d'Ancora, Lauro Gazzolo, Callisto Bertramo - *Distribuzione per l'Italia*: Enic.

La commedia di C. Conrad non aveva certamente motivi interessanti per lo schermo. Diversi sceneggiatori hanno lavorato per trarre succo cinematografico dalla materia teatrale. Tuttavia è il dialogo che ha contribuito a dare un tono vivace all'esile vicenda del film.

L'azione ha luogo in pochi ambienti, come se sussistessero ancora le restrizioni del carattere originale dell'opera.

Gli sceneggiatori hanno giocato a lungo sulle sequenze più importanti come in quella che mostra il movimentato pranzo dei parenti riuniti nella sala di un grande albergo per festeggiare le imminenti nozze di Assia Noris e Maurizio d'Ancora. Peraltro si sapeva che il regista, Mario Camerini, avrebbe avuto particolare disposizione a dare risalto alle azioni di carattere spiccatamente borghese.

Si vuole che Mario Camerini sia l'unico regista italiano indicato per le vicende borghesi comico-sentimentali. Si ritiene inoltre che egli sappia con garbo accentuare certe maniere convenzionali del piccolo mondo borghese, senza arrecare danno, suscitando benevolenza e gratitudine. Ma in questo film le due famiglie ungheresi interessate alla vicenda dei 100.000 dollari, non figurano in buona luce. L'unica persona che moralmente si salva è la ragazza che dovrebbe per quella somma allietare la cena di un ricco americano. Gli altri, i familiari, che in un primo momento si erano mostrati indignati per la proposta immorale avanzata dallo stravagante americano, in considerazione della rilevante somma cambiano a poco a poco parere. È quindi questione di prezzo, di calcolo; ma in fondo la loro coscienza morale è minata dalla potenza dell'oro che fa piegare perfino l'onore.

Mario Camerini ha volentieri aderito a menare la frusta contro la condotta di questa gente ipocrita e non ha risparmiato battute di dialogo, gesti ed espressioni mimiche particolarmente significative. La sequenza del pranzo è infatti abbondantemente lunga. Ad un certo momento lo spettatore capisce però quale piega prenderà la risoluzione; tuttavia il regista si compiace di insistere mettendo vieppiù in mostra gli aspetti ridicoli della situazione.

È evidente come tutti i collaboratori del film abbiano considerato questa sequenza come il pezzo più brillante del film. Gli attori insistono con accanimento a dare risalto alle loro azioni. Perfino i ragazzi, i terribili rampolli di quei genitori riuniti a banchetto, non hanno quiete: si muovono, domandano, giocano e prendono continuamente schiaffi con sorprendente dedizione.

Quando finalmente la sequenza si conclude, lo spettatore ha l'impressione di aver

visto e sentito più di quanto si poteva. Ma evidentemente lo spirito del film non era che in quelle scene appositamente allungate oltre il massimo. Le altre sequenze non suscitano infatti notevole interesse. Sceneggiatori e regista avevano già svuotato il sacco, per cui il film che ha un vivacissimo inizio va alla deriva fino alla fine nonostante perigliose scene come quelle dell'aereo in volo in una notte tempestosa.

Dopo i mille metri di pellicola l'originalità del film si scarica rivestendo certe vecchie situazioni come quella del finto suicidio mediante colpi di rivoltella ad opera di Maurizio d'Ancora, previa ispirazione di Lauro Gazzolo. (In un film di René-Clair vi è una situazione quasi simile).

Dopo lo scampato pericolo del viaggio aereo, tutte le persone addette al servizio dell'americano milionario, manifestano sentimentalismi che contrastano con la loro vita metodica e meccanica del lavoro. Tale scena è costruita con mezzi significativi convenzionali: il pilota turbato dall'assillante pensiero per la sua donna legata alla vita di una nuova creatura; la vecchia zitella che rivela il suo affetto per un compagno di lavoro; il vecchio segretario che sente il bisogno di comunicare sue notizie alla figlioccia, ecc.

Pertanto anche il protagonista sente in quel momento il bisogno di comunicare con qualche persona cara, per cui anch'egli telefona. Il milionario è innamorato della telefonista di un grande albergo dove egli ha avuto agio di conoscerla profondamente pagando centomila dollari. La telefonata in quell'ora di notte, mentre la ragazza dorme per l'ultima volta nel suo letto di vergine, vuol dimostrare appunto come il giovane uomo d'affari sia ormai preso d'amore per quella modesta fanciulla che sta per andare a nozze con un suo cugino allevatore di cavalli.

Il film si avvia quindi facilmente verso la felice conclusione. L'americano certamente riuscirà ad ottenere in sposa quella donna, a costo di essere considerato un matto capace di superare tutti gli ostacoli, all'americana, senza incidenti, con l'aereo e poi con l'autoambulanza fino all'altare della chiesa.

Ma nei quadri in cui si vorrebbe giustificare la decisione dell'uomo affarista, in procinto di dare finalmente effetto ad un suo sentimento d'amore, la risoluzione risulta facile.

Non è difficile notare come in questo film, il regista de *Gli uomini, che mascalzoni!*, abbia sorvolato speditamente su alcune situazioni che andavano invece trattate con più impegno. Anche tecnicamente *100.000 dollari* ha notevoli difetti come, ad esempio, l'incidente di volo che non risulta affatto. Anzi, si ha l'impressione che l'apparecchio così stabile, senza sussulti e sbandamenti, non si trovi in balia della tempesta, ma sembra invece che abbia già felicemente atterrato chissà dove.

La fotografia non ha un tono unico. L'operatore Alberto Fusi che in questo film assume per la prima volta la responsabilità dell'illuminazione, dimostra di non avere ancora preciso discernimento per ottenere quella tonalità continua necessaria per qualsiasi film.

Gli attori agiscono con intelligenza. Lauro Gazzolo però esagera più di una volta gesti e intonazioni. Maurizio d'Ancora ha creato con gusto un tipico personaggio (il soppiantato fidanzato della ragazza) che risulta, senza dubbio, molto vicino alla fantasia degli sceneggiatori e del regista.

I due protagonisti, Assia Noris e Amedeo Nazzari, non recitano tuttavia con molta convinzione. Nella scena in cui i due sono portati a conoscersi meglio e ad amarsi, i contrasti e i passaggi di sentimenti in lotta non risultano con efficacia. È il dialogo che forse convince più della loro azione. È l'origine teatrale che infine ha il sopravvento.

UNA LÁMPADA ALLA FINESTRA

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Europa Film - *Produttore*: Adolfo Sansoni - *Direttore di produzione*: Luigi Giacosi - *Soggetto tratto dal romanzo di* Gino Caprioli - *Dialoghi e sceneggiatura di* Vincenzo Tieri - *Regista*: Gino Talamo - *Collaboratore artistico*: Enrico Glori - *Aiuto regista*: Savino Dafano - *Operatore*: Goffredo Bellisario - *Fonico*: Biagio Fiorelli - *Musica di* Ezio Carabella - *Canzoni di* Derevischi - *Scenografo*: A. Montori -

Montaggio di A. Lucarelli - *Interpreti*: Ruggero Ruggeri, Paolo Viero, Laura Solari, Osvaldo Valenti, Anna Magnani, Luigi Pavese, Luigi Almirante, Tina Lattanzi, Guido Lazzareschi, Vera Zaresca, Nerio Bernardi - *Metraggio*: m. 2300 - *Distribuzione per l'Italia e Impero*: Europa Film.

Paolo Viardo, giovane di bell'aspetto ma di pessime abitudini, in seguito ad un infortunio di giuoco, chiede a suo padre quindicimila lire, somma necessaria per assolvere al debito contratto con un certo Max che mena vita equivoca. Il giovane sventato, conscio di avere troppo abusato, promette a sè stesso e al padre di non dare più seguito alla sua vita sregolata; ma il padre rifiuta severamente di prestargli aiuto, volendo in tal modo punire la condotta del figlio costringendo quindi Paolo a non menare più vita notturna, dispendiosa e balorda.

Andrea Viardo, padre di Paolo, è un noto collezionista di gioielli antichi. L'indomani, un prezioso monile viene misteriosamente tolto dall'astuccio. Il genitore non esita a sospettare il figlio autore del furto. Egli pensa infatti che Paolo abbia rubato per rimediare a quel debito di giuoco. Il figlio si mostra stupito e mortificato dell'accusa; invano tenta persuadere il padre della sua innocenza. In preda ad indignazione il giovane va via di casa. Lo vediamo uscire dalla villa pilotando la sua macchina. Egli è ancora sconvolto. Durante la corsa veloce attraverso le vie della città, avviene un incidente in seguito al quale Paolo muore.

Andrea Viardo molto si addolora della sciagura avendo il rimorso di essere stato proprio lui a mandarlo incontro alla morte. Ed il rimorso si accresce vieppiù in modo disperato allorchè viene a sapere che quel gioiello era stato rubato dal maggiordomo di casa.

Pertanto, l'infelice padre viene colpito da una strana forma di malattia mentale: egli crede che suo figlio Paolo dovrà fare ritorno. La sera prima della sciagura era mancata la luce nelle stanze della villa. In attesa di Paolo, il genitore aveva fatto mettere una lampada alla finstra acciocchè il ragazzaccio, rincasando tardi come al solito, potesse servirsene. In seguito alla penosa fissazione, il povero padre fa mettere ogni sera una lampada alla finestra ed ha cura che la cena sia pronta per il figlio.

Un giovane vagabondo di nome Dick, con l'aiuto di un professore Aurelio Burlando, riesce una sera tardi ad entrare nella villa dei Viardo. Egli si presta troppo facilmente ad assecondare le mire di Max che facendo credere di lavorare per conto di un'agenzia giornalistica spinge Dick ad agire come giornalista curioso di aver molto da vicino notizie dei famosi gioielli di Andrea Viardo. Dick è un vagabondo ma non è capace di azioni cattive. Il professore è un povero diavolo mandato via dall'insegnamento perchè si mostrava eccessivamente compiacente con i suoi alunni negligenti od ottusi. Max e la sua seducente amante Ivana si servono di Dick per poter conoscere i segreti della cassaforte che custodisce i famosi gioielli.

Andrea Viardo sotto l'influsso della follia crede che Dick sia suo figlio e pertanto lo accoglie amorevolmente in casa. I familiari vorrebbero subito allontanare l'estraneo, ma sarebbe fatale alla salute dell'infermo scacciare l'illusione... Dick si presta dapprincipio ben volentieri a recitare la parte del figlio, gradendo le comodità dell'ospitalità e in particolar modo la vicinanza di Vianella, graziosa figliola del povero pazzo. La fanciulla s'innamora di Dick e spera che egli riabiliti la sua vita di vagabondo senza casa, senza fede, senza una meta.

Costui venuto a conoscenza delle vere mire di Max, si oppone decisamente al furto dei gioielli. Egli agisce onestamente, certamente per amore di Vianella. Ma la sua situazione in casa di Andrea Viardo diviene per lui insostenibile. Ora è Dick che soffre della finzione. Alla fine questi sta per rivelare al povero pazzo la verità, ma davanti agli occhi supplichevoli di Vianella, egli continua ad essere Paolo il quale però implora di partire, andare lontano... Il padre si dispera, non capisce perchè Paolo voglia di nuovo abbandonarlo; ma alla fine si rassegna al desiderio di colui che ritiene suo figlio.

Il vagabondo e il professore sono di nuovo erranti per la strada. Ma ora il giovane è sorretto da una fede: egli vuole alfine lavorare, navigare... essere degno insomma dell'amore di una donna che aspetterà forse il suo ritorno. Mentre un povero padre mette ogni sera una lampada alla finestra nella speranza che il figlio morto ritorni in casa.

Il soggetto, tratto da una commedia di Gino Capriolo è interessante, perchè svolge un caso di pietosa umanità. Peccato che la sceneggiatura non abbia sufficientemente contribuito a dare allo svolgimento del dramma un tono aderente alla natura della vicenda. Si ricordi come in *Carnet de bal*, Duvivier abbia dato vita al caso pietoso della povera madre pazza che crede ancora vivo il suo figliolo già morto e lo attende come se dovesse rientrare in casa da un momento all'altro. In questo film il materiale plastico (gli indumenti del giovane morto, accuditi dalle mani amorevoli della mamma, tutte le cose che aspettano di essere usate, come di abitudine quotidiana, la caduta drammatica delle partecipazioni mortuarie, ecc.), la recitazione di Francoise Rosay, la musica, il tono della fotografia, creano all'unisono un'atmosfera che muove l'animo dello spettatore ad umana comprensione. Nel film *Una lampada alla finestra* il caso del padre impazzito non ha immagini tali da imporre le strane conseguenze. Nel momento in cui Andrea Viardo ha l'illusione di vedere in un estraneo il proprio figlio, sceneggiatore e regista hanno facilmente dato sviluppo alla situazione che andava invece svolta con estrema sensibilità, in maniera che le manifestazioni del protagonista colpissero decisamente l'animo degli spettatori. Bisognava, insomma, che la recitazione di Ruggero Ruggeri fosse sostenuta da elementi emotivi con ricerca di materiale plastico, con accorto montaggio d'immagini. Abbiamo notato come nella scena in cui avviene l'urto fra padre e figlio, il regista abbia fatto indossare a Paolo Viero una giacca bianca di taglio elegante come si conviene ad un giovane di mondo come Paolo Viardo. Anche Dick appare la prima volta agli occhi di Andrea Viardo con una giacca bianca, ma di confezione corrente.

Il regista avrebbe potuto, pertanto, sfruttare almeno questa casuale coincidenza, introducendo come primo elemento il bianco della giacca nell'oscurità della notte. Particolari effetti fotografici con acconce sfumature avrebbero potuto, secondo noi, creare una delle prime impressioni della scena.

L'atmosfera della strana vicenda, è disturbata poi da scene di tono contrastante. Il dramma del film sta senza dubbio nella pazzia del padre e nei sentimenti del vagabondo. Si doveva quindi dare sviluppo a questo dramma e non ad altre scene, come lo spettacolo dei ciarlatani che raccontano le mirabolanti avventure di Rinaldo, le relazioni amorose di Ivana, le scene di ballo nel locale notturno, le stramberie del professore Burlando, ecc. Le piacevoli canzoni di Dereviscbi non avrebbero quindi ragione d'incidere la colonna sonora del film. Il commento musicale, che avrebbe dovuto, con indicati temi, imprimere l'atmosfera, è generico e contrasta inoltre con l'azione. In *Carnet de Bal* il suono lamentoso dell'organetto si insinua al dramma doloroso della povera madre. In quest'altro film invece, nel momento in cui (Dick) sta per entrare la prima volta nella villa Viardo, la musica svolge un motivetto scherzoso, mentre al contrario doveva invece annunziare un tema grave.

La fotografia del film è grigia e disuguale. Le ombre delle figure si scompongono e si moltiplicano sulle pareti in modo assai sgradevole alla vista. I raccordi fra quadro e quadro spesse volte non legano. In un quadro Ruggero Ruggeri avanza da destra verso sinistra di chi guarda lo schermo, verso cui (*fuori campo*) c'è Paolo Viero. Nel quadro successivo si avvicina a Viero, venendo da sinistra: l'errore è elementare, poichè Ruggeri doveva invece entrar da destra. Il montaggio è abbastanza fluido ma si nota un insistente passaggio di quadri non sempre in armonia al ritmo. La scena dell'incidente automobilistico è resa bene: L'automobile corre per le vie della città; l'obbiettivo la segue in pochi quadri, poi dell'automobile si sente soltanto un rumore sinistro. Ecco

i passanti della via principale accorrere nella stessa direzione, a destra del fotogramma, verso l'auto che non si vede. La sciagura viene data ad immaginare vieppiù nel momento in cui si vede l'azione di un fattorino ciclista: egli abbandona in mezzo alla strada la bicicletta e la cesta accorrendo anche lui verso il luogo dell'incidente.

In questo film debutta per la prima volta Paolo Viero, attore del Centro Sperimentale di Cinematografia. Egli ha il pregio di avere un fisico di bel giovane ed una maschera interessante. Davanti alla macchina da presa questo nuovo attore agisce senza imbarazzo. Abbiamo notato come nei *primi piani* riesce ad esprimere meglio che nei *piani lunghi*. La sua recitazione è risultata bene aderente al personaggio che si è voluto far apparire sullo schermo.

HO VISTO BRILLARE LE STELLE

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Atesia Film - *Direttore di produzione*: Ferruccio Biancini - *Sceneggiatura di* Enrico Guazzoni e Luigi Zampa - *Regista*: Enrico Guazzoni - *Aiuto regista*: Lorenzo Ferrero - *Operatore*: G. Risi - *Scenografo*: Manaresi e Rastelli - *Musica di* Cagna Cabiati - *Interpreti*: Maria Gardena, Ennio Cerlesi, Mino Doro, Luigi Pavese, Sandra Ravel, Olinto Cristina, R. De Liguoro, Franco Vistarini, Aristide Garbini, Gino Bianchi, Renato Malvasi, Enzo Scategni - *Distribuzione per l'Italia*: Enic.

Ho il dubbio che questo film sia nato per il debutto cinematografico di Maria Gardena, vergine credo allo schermo. Tanto di guadagnato se la Gardena fosse stata un talento sconosciuto oppure se il film fosse stato scritto sulle sue qualità di donna e di interprete. Allora si sarebbe potuto non solo ammirare ma giustificare e riconoscere lo sforzo produttivo. Pure tutte le speranze non son perdute quando si pensa che la vicenda si ambienta nell'Alto Adige, attorno alla industre Bolzano e tratta di minatori che, emigrati in America, ritornano in patria e riescono a ritrovare il ferro là dove si credeva non esistesse più che roccia inerte.

Soggetto non nuovo ed anche sfruttatissimo dalla produzione straniera; soggetto facile a realizzarsi ma difficilissimo a trattarsi con originalità misura e autentica commozione.

C'era il pericolo di cadere nella retorica della montagna e non è stato evitato: aspetto rude degli uomini, guazzabuglio di dialetti provincialismo, manierismo ambientale. Si poteva anche evitare la coincidenza del minatore con l'alpino e non sfruttare per la milionesima volta i motivi tanto cari (ma è, poi, vero?!) agli scarponi. Così la scena più intensa del film, quando un giovane minatore muore e tutti i suoi compagni gli stanno attorno attanagliati dal dolore, viene sciupata banalmente con una cantatina sottovoce della « violetta che la va, la va... ». Le mine brillano (le stelle chissà dove sono andate a finire certo nel film non si vedono nè realmente nè metaforicamente) a getto continuo e non sempre a proposito o, almeno, con giudizio; direi con balordaggine: come le due volte che scoppiano nella galleria della vecchia miniera e nel cunicolo invaso dall'acqua. Altro elemento al quale non era necessario ricorrere era il tabarino e le scenette di sapore mondano: si vede che nei nostri film non si può fare a meno di quello che in gergo cinematografico si chiama « il salone »!

Enrico Guazzoni, se non si lasciava prendere la mano e il braccio tutto dalla retorica e dal luogo comune (sarebbe il caso di rafforzare il concetto e di dire: comunissimo), avrebbe potuto condurre su altro tono spontaneo ed umano il racconto essenziale del film, senza ricorrere al folclore e al paesaggio che per inciso, di passaggio, dando l'aria di non accorgersene: invece egli vi ha piazzato la macchina per più di metà del metraggio.

Ennio Cerlesi è l'ingegnere che cerca il minerale più che l'amore, ma non è persuasivo nè come maschera nè come recitazione (non dico interpretazione). Mino Doro si affida troppo al suo fisico, che è già duro naturalmente e non ha bisogno d'esser forzato in soprappiù. Luigi Pavese non ha acquistato ancora l'abito cinematografico. La Ravel riesce ad esser civetta quanto sciocca nella sua particina inconsistente. Quanto alla Gardena ha il solo merito di non stra-

fare, per altro è gracile artisticamente e fisicamente, è incerta, è timida e dovrebbe sorrider meno perchè non le conviene.

Insomma non è una rivelazione.

La fotografia di Risi e la musica di Cagna lasciano molto a desiderare.

SMARRIMENTO
(JE T'ATTENDRAI)

Paese d'origine: Francia - *Casa di produzione*: Eclair Journal - *Direttore di produzione*: Pierre Schwab - *Soggetto e sceneggiatura di* J. Companeez e M. Deligne - *Regista*: Léonide Moguy - *Operatore*: Robert Le Febvre - *Musica di* Arthur Honegger - *Interpreti*: Corinne Luchaire, Jean Pierre Aumont, Berthe Bovy, Bergeron, Aimos, Roger Legris, Delmont - *Casa di doppiato*: Fono Roma - *Distribuzione per l'Italia*: Sangraf S. A. Grandi Film.

Léonide Moguy pare che dedichi particolare interesse ai problemi psicologici che comportano taluni aspetti del sentimento materno. In *Conflitto* c'è il dramma di una donna sterile che adotta un bambino, frutto di un'infelice relazione della sorella con un malvagio giovane. Le due madri, contendendosi l'affetto della piccola creatura, sono portate alla disperazione. Ma il conflitto non si risolve in maniera convincente. Infatti alla fine del dramma lo spettatore rimane sospeso nella incertezza.

In quest'altro film, il dramma è di una vecchia madre che per eccessivo egoismo non vorrebbe che suo figlio amasse un'altra donna, se pur di amore di natura diversa. In casa di questa madre accanto a suo figlio Paolo, è cresciuta Maria, un'orfana senza nome e senza fortuna. I due ragazzi si sono amati fin dagli anni della loro fanciullezza. Poi il giovane è partito per la grande guerra.

Tutto ciò nel film è dato ad immaginare come visione del passato: poichè la vicenda di *Smarrimento* si svolge in poco più di un'ora. È forse il primo esempio, felicemente riuscito di identità fra il tempo reale e il tempo cinematografico.

Una tradotta mena verso il fronte un rinforzo di truppa. Tra quei soldati vi è Paolo che con molta malinconia guarda il villaggetto presso cui il treno transita. In quel villaggio egli è nato; là è la sua casa, i suoi genitori, Maria. Da molti mesi non riceve notizie di lei. Alle sue lettere Maria non ha più risposto; per cui egli è indotto a credere che la fanciulla l'abbia dimenticato. Un attacco aereo viene improvvisamente sferrato su quella via ferrata danneggiandola in modo che il convoglio militare non può proseguire. La linea ha bisogno di essere riparata. Alcuni soldati comandati da un sergente si avviano presso la prossima stazione per chiedere degli attrezzi adatti per riparare i binari. Tra questi soldati riesce a far parte Paolo. Spinto da un incontenibile bisogno di fare una corsa al suo villaggio, egli persuade il sergente a far si che egli vada, giurando di tornare entro un'ora.

All'inizio del film l'atmosfera di guerra è data in particolar modo dalla fotografia contrastata con appropriati effetti di sfumato ai lati del fotogramma. La ricostruzione del villaggio concorre inoltre a dare l'impressione della guerra: le case, gli alberi, tutto è inaridito, desolato, mentre si sente continuamente il rombo del cannone.

Paolo, dopo una corsa affannosa giunge finalmente a casa sua. In questa scena l'attore Jean Pierre Aumont ha modo di manifestare appieno le sue singolari virtù. Ansante, sudato, il giovane entra in casa; sorride pregustando la gioia di abbracciare le persone a lui care, ma nelle stanze non c'è nessuno. Passata per il momento la gioia della sorpresa, Paolo guarda ora con infinita dolcezza tutte le cose intorno che gli ricordano la sua vita familiare in contrasto coi disagi della trincea. Nel montaggio non vi è allusione oggettiva a queste nostre considerazioni, ma attraverso l'azione e la mimica dell'attore è facile intuire le impressioni del personaggio. Egli si abbandona sul divano con il gattino tra le mani, pervaso da un senso di felicità che da tempo più non provava; ma al pensiero dell'ora che fuggevole trascorre, egli corre in cerca della madre.

L'incontro nella chiesa è svolto con immagini emotive. Mentre per le strade di quel villaggio, i soldati degli accantona-

menti passano silenzoisi e tristi, abituati a sentire il rombo insistente del cannone, in quella chiesa madre e figlio provano a rivedersi una gioia infinita che tuttavia viene repressa in quel luogo di preghiera. Ma madre e figlio vengono spinti subito verso sentimenti avversi parlando di Maria. La ragazza non è più in casa di Paolo; essa è stata certamente costretta dalla madre di lui ad andar via. La povera vecchia soffriva che le lettere del figlio dal fronte fossero sempre indirizzate a Maria; e spinta dalla gelosia ha fatto in modo di allontanare la ragazza dalla casa. In seguito tutte le lettere di Paolo indirizzate alla fidanzata sono state da lei intercettate e fermate. Ecco la ragione perchè il giovane non riceveva più notizie della sua cara innamorata.

Maria è occupata ora come banchista in una cantina del villaggio, frequentata dai soldati. Il padrone è Augusto, uomo guercio e cattivo. Dopo molte difficoltà Paolo riesce a parlare a Maria. Ma i due non fanno che rimproverarsi a vicenda il loro abbandono, poichè un profondo malinteso li divide. In questa sequenza il regista è riuscito a suscitare la sensazione precisa della paura potenziandola mediante un montaggio intelligente. Paolo è nel villaggio senza un permesso regolare. Se la autorità militari lo sapessero egli verrebbe senz'altro arrestato quale disertore. Nella cantina, in attesa di parlare a Maria, il giovane è seduto ad un tavolo. In quel momento entra la ronda. Gli sguardi indagatori cadono su Paolo, almeno così ci è dato immaginare. Un soldato della ronda si avvicina infatti verso di lui. L'obbiettivo su carrello avanza direttamente fino a Paolo che teme ormai di essere preso, ma ecco che l'ordine della ronda è rivolto ad un altro soldato ubriaco seduto lì accanto.

Paolo avvilito e disperato torna in casa, ma dopo una violenta scena con la madre egli corre di nuovo da Maria. Sfiorando il rischio di mancare al suo dovere di soldato e di incorrere nelle gravi conseguenze, egli ritornando alla cantina riesce a spiegare alla sua innamorata ciò che la madre ha fatto e la persuade quindi del suo tenace amore. Dissipato il malinteso i due giovani esternano il loro affetto; quindi fa seguito una scena d'amore che regista ed attori hanno svolta con molta delicatezza. A questa breve parentesi di felicità succede una violenta situazione drammatica. Il padrone della cantina, spinto dalla gelosia, avverte i gendarmi della presenza clandestina di Paolo nel villaggio. Contro il traditore il giovane si scaglia senza esitazione. Nella lotta furibonda che avviene in un angusto ripostiglio della cantina l'uomo cattivo cade a terra colpito.

Si noti come in questo film i due attori Corinne Luchaire e Jean Pierre Aumont riescano, mediante il solo linguaggio della loro mimica, a far capire una felice risoluzione di una situazione tremenda: Subito dopo la lotta furibonda, arrivano nel cielo di quel villaggio gli aeroplani nemici. In seguito a l'allarme Maria e Paolo hanno la possibilità di sfuggire alle ricerche che eventualmente venissero fatte. Ma ecco che una delle bombe che colpiscono il villaggio cade proprio sulla cantina dove era stato colpito mortalmente il padrone Augusto. Quel baraccone si incendia distruggendo tutto. Nessuno potrà quindi pensare ad un assassinio. Questa felice conclusione alla situazione tragica è dimostrata efficacemente attraverso la espressione dei due attori ripresi in *primo piano*.

Il film che ha un finale diverso dalle solite conclusioni è interessante per la fotografia di effetto in funzione dell'argomento drammatico della tenue vicenda. Il problema dell'egoismo materno, già trattato sullo schermo in altro modo nel film italiano *La vedova* di Goffredo Alessandrini, non determina un conflitto cagionevole di tristi conseguenze. Se la tragedia viene sfiorata ciò è dovuto a conseguenze non dirette del dramma centrale. Non pertanto la vicenda pur essendo esile e breve ha motivi cinematografici suggestivi.

Grazie alla recitazione intelligente di Jean Pierre Aumont noi abbiamo pienamente avvertito le sofferenze, i tormenti e la gioia di Paolo. Corinne Luchaire, costretta a limitare la sua recitazione alle manifestazioni semplici del personaggio, non ha in verità

dimostrato, come in *Prigione senza sbarre* e *Conflitto,* le sue spiccate facoltà di attrice drammatica.

RAGAZZE IN PERICOLO
(JEUNES FILLES EN DÉTRESSE)

Paese d'origine: Francia - *Casa di produzione*: Lux Compagnie Cinématographique de France - *Soggetto tratto dal romanzo di* Peter Quinn - *Scenario di* Christa Winsloe - *Sceneggiatura e dialoghi di* Bernard Luc e Bension in collaborazione con Tristan Bernard - *Regista*: G. W. Pabst - *Musica di* Ralph Erwin - *Interpreti*: Marcelle Chantal, Jacqueline Delubac, André Luguet, Micheline Presle, Louise Carletti, Paulette Elambert, Gabrielle Robinne, Nane Germon, Miilly Mathis, Margo Lion, Marguerite Moreno, Acquistapace - *Distribuzione per l'Italia*: Compagnia cinematografica Lux.

A Venezia, l'estate scorsa, questo ultimo film di Pabst è stato presentato in prima visione assoluta, e sia per atmosfera che per contenuto si distaccava nettamente dagli altri (*La fin du jour, Le jour se lève, La bête humaine*) che avevano già avuto il loro collaudo di pubblico e di critica in Francia. L'agente distributore del film per l'Italia (un italiano che vive a Parigi) ci diceva che i francesi si mostravano ormai stanchi delle loro opere cinematografiche piene di foschi drammi, e la stessa critica aveva accolto negativamente o con molte riserve le ultime cose di Carné e di Renoir: con ciò egli voleva dimostrare che *Jeunes filles en détresse* avrebbe segnato un nuovo orientamento della cinematografia francese. Ma il nostro amico e connazionale aveva torto doppiamente: i francesi sono gli unici, oggi nel mondo, ad aver raggiunto uno stile cinematografico appunto con la loro produzione fosca drammatica tenebrosa disperata immorale (se anche così vuol definirsi); il film di Pabst in esame è un film di maniera, dalla prima all'ultima inquadratura; è un film commerciale, didattico, a tesi, imposto al regista e però girato e diretto senza convinzione e quasi quasi senza impegno; non pecca solo tecnicamente, perchè la mano che l'ha guidato ed imbastito è sempre quella di un gran regista; tuttavia la delusione che ci ha dato questa volta il direttore de *La tragedia della miniera,* di *Atlantide* e di *Don Chisciotte,* è notevole inaspettata irremediabile.

Pabst poteva fare a meno — se si tiene al decoro della propria firma legata a ben altre opere — di dirigere un film simile, ma forse il denaro ha poteri fascinatori e toglie bisogni che non la notorietà o l'onore artistico del proprio nome. Certo si è che il film non ha un libero respiro e corre su una falsariga di ottimismo e di lieto fine che non salva nemmeno l'unità fantastica del soggetto stesso. La sceneggiatura è meccanica, risponde a un sistema d'orologeria; dialoghi e situazioni non evadono dalla banalità. Tutto è previsto: non c'è pericolo che una volta ci si sorprenda, anche di una luce, di un taglio, di una inquadratura. Quando l'apparentemente acre requisitoria contro il divorzio sembra assumere l'interesse introspettivo, o accenna ad un attento studio psicologico nella patetica e beffarda e satirica descrizione della vita di quel collegio dove vengono educate le figlie dei divorziati, fanciulle senza affetto e senza casa, ecco il racconto scadere di tono, attenuarsi, affievolirsi fino a sciogliersi in un coro da rivista: il film finisce bellamente alla Lubitsch!

L'infelicità delle adolescenti figlie di divorziati che ad un certo punto è acuita fino a condurre una di esse all'idea del suicidio (un suicidio da operetta) è poi stemperata nella solita riconciliazione finale.

Non dimentichiamo che la sceneggiatrice del film (da un romanzo di Peter Quim) è Christa Winsloe, la stessa del film *Ragazze in uniforme*: quindi non solo vi si ripetono alcune situazioni e certe inquadrature, ma un po' dappertutto si respira l'aria del film della Sagan e di Froelich.

Fra tutte le scene del film è gustosa e sottilmente ironica quella che precede la rivolta delle anime candide, cioè delle giovinette in pericolo di non essere amate e di perdere i loro genitori. Nel salone delle visite sfilano le coppie di papà e mamme: le mamme arrivano a fianco di nuovi papà e i papà vanno verso le loro figlie presentando loro una nuova madre... legale. Gli equivoci sono immaginabili: Le battute libera-

loidi del ministro della giustizia sono alla « Candide » e lasciano il tempo che trovano; così tutta la storia inzuccherata della Lega contro il divorzio dei genitori.

Tutta l'azione fa centro su Micheline Presle, una fanciulla diciassettenne scoperta da Pabst in una scuola di recitazione parigina (se i nostri registi fossero meno sedentari, potrebbero scoprire qualcosa di simile. O, forse, è pretender troppo da loro?). La Presle non è bella ma espressiva, piena di grazia e sensibilissima: ella ha reso la sua parte di reclusa sentimentale, ora depressa e avvilita ora coraggiosa e intraprendente con una varietà e verità d'accenti e di atteggiamenti intensamente sentiti. Ma il cuore che batte di più e l'anima prigioniera che dibatte con maggiore disperazione son quelli di Louise Carletti. La Chantal, la Delubac, la Moreno e Liguet appartengono al coro principale degli altri interpreti, aderenti fisicamente e artisticamente alle loro parti. La fotografia di Kelber e Weiss è ottima, l'ambientazione di Andreieff perfetta.

UN UOMO D'ORO
(EN HOMME EN OR)

Paese d'origine: Francia - *Produzione di* Roger Ferdinand . *Regista*: Jean Dreville - *Aiuto regista*: Robert Paul - *Musica di* Carlo Innocenzi . *Interpreti*: Harry Baur, Suzy Vernon, Pierre Larquey, Christiane Dor, Josseline Gaël - *Riduzione italiana di* Stefano Gusberti . *Direttore per la versione italiana*: Mario Almirante - *Metraggio*: m. 2250 - *Distribuzione per l'Italia*: Enic.

L'uomo d'oro è Papon (Harry Baur), maturo marito della giovane Jeanette (Suzy Vernon). Egli è meritevole di questa qualifica a motivo di eccezionali prove superate con singolare virtù. Da impiegato negli uffici del Ministero dei Lavori Pubblici, egli diventa con sorprendente facilità un uomo di grandi affari. È per amore verso sua moglie che il vecchio funzionario abbandona il suo posto occupato per tanti anni dietro alle cartelle polverose intraprendendo con molta fortuna attività commerciale. Si direbbe che la sorte sia l'amante dei mariti traditi. Infatti, Papon è consapevole della tresca di sua moglie con un giovanotto elegante. Invece di infliggere alla sua donna un castigo, il saggio marito domina presto l'impulso di vendetta e considera la possibilità di riconquistare sua moglie. Costei veramente vuole evadere dalla mediocre vita quotidiana, attratta da piaceri di ricchezza e godimento.

Nonostante considerazioni esplicite che determinano nel film la ragione dell'adulterio, noi vediamo per la prima volta sullo schermo i due giovani amanti, mentre camminano sotto braccio in un parco, come altri innamorati poveri potrebbero ugualmente trovare occasione. Le aspirazioni della donna avrebbero dovuto invece manifestarsi subito in una scena in cui fossero evidenti i desideri di lusso, ecc. Nel montaggio del film, mentre il marito tradito tenta opprimere il dolore, sono inseriti quadri dell'incontro degli amanti all'appuntamento e passeggiata al parco.

La determinazione di Papon, per la conquista del denaro sufficiente per riconquistare la moglie, è sorvolata nella sceneggiatura con scarso impegno, mediante la lettura di avvisi economici di un giornale. La risoluzione dell'uomo poteva invece suggerire agli sceneggiatori un crescendo di immagini relative allo sviluppo del pensiero del protagonista. Vi è stata invece abbondanza di quadri nelle scene in cui Papon, dopo aver fatto acquisto dell'ufficio di un negoziante di cioccolata sull'orlo del fallimento, si affida alle cure dei commessi di mode e alle mani prodigiose dei massaggiatori. L'uomo trasandato diviene in un batter d'occhio un signore elegante. Il mutamento è presentato con un tono ironico. Nella trasformazione il personaggio assume infatti un aspetto grottesco amaro, in particolar modo nel momento in cui si presenta con maniere affettate davanti agli occhi increduli della moglie. Il tono ironico di questa scena è in contrasto però con la conclusione del film.

A tratti appare qualche squarcio intelligente, come nella scena della perduta tranquillità: Il protagonista apprende l'infedeltà di sua moglie mentre se ne stava tranquillo in casa accanto all'apparecchio radio.

In seguito egli si allontana per seguire la sua donna. Nei quadri in cui si vede l'uomo scacciare il dolore in ambienti a lui insoliti, è inserita una panoramica nella stanza abbandonata dove l'apparecchio radio di Papon continua a funzionare, ma ormai non vi è più l'uomo tranquillo in ascolto.

Circa il ritmo, la mancanza di misura nei quadri è molto evidente. Alcuni quadri senza veruna necessità durano interi minuti, al contrario di altri di breve metraggio. Ad esempio, nel momento in cui Papon e l'amico d'ufficio, ripresi in *primo piano*, considerano la sorte e l'onore dei mariti traditi, il quadro dura un tempo lunghissimo: per diecine di metri di pellicola gli attori inquadrati dallo stesso punto parlano a lungo dando prova di ottima memoria. Verso la fine del film gli stessi due personaggi, durante un colloquio di natura quasi la stessa al discorso di prima, vengono inquadrati in *primo piano stretto*, ora l'uno ora l'altro con un montaggio di brevissimi pezzi.

Altre incongruenze del genere sono evidenti in diversi punti del film, per cui il ritmo non è in funzione dello sviluppo dell'azione ma è combinato a casaccio. Nella ripresa poi, non mancano alcuni effetti audaci ma in disarmonia col resto. Nella scena in cui Papon è nell'ufficio del negoziante di cioccolata, l'attore è ripreso con inquadrature soggettive rispetto all'altro che cammina vicino « aggirandolo » per la conclusione dell'affare: l'obbiettivo inquadra dall'alto in movimento intorno alla persona da convincere.

Harry Baur, nonostante i massaggi al volto, le maniere giovanili e l'eleganza, non può nascondere all'obbiettivo i suoi anni. Come marito eroe di giovani donne non convince, per cui anche in questo film la conclusione felice del dramma non persuade pienamente proprio a motivo delle circostanze di età. Si direbbe che in questo film, come anche in *Sansone*, il lieto fine sia dovuto come omaggio alla prodigiosa senilità dell'attore. Tuttavia noi gradiamo che egli sostenga parti come nei film *Occhi neri*, *Delitto e castigo*, in cui la sua maschera di attore esuberante non assume espressioni leziose.

La morale del film, se alla fine concede all'eroe protagonista la felicità, non salva però dal ridicolo la sorte dei mariti maturi di giovani donne. Negli ultimi quadri che presentano Papon e Jeanette finalmente riuniti, sono inseriti alcuni quadri in cui è chiaramente mostrato con compiacente ironia l'inizio di un ennesimo adulterio che riguarda proprio la moglie dell'amico di Papon, incapricciatasi di un giovane. Tale accenno finale non armonizzando con la risoluzione del dramma centrale determina inoltre un'altra incongruenza della regìa.

Rassegna della stampa

POSTULATI DELLA CRITICA CINEMATOGRAFICA

Vittorio Denti, su « *Eccoci* » *di Cremona, tratta dei postulati della critica cinematografica.*

L'articolo, interessante per la trattazione, vuol tuttavia dar fondo a tutto il problema in una sola volta ed in poche colonne; come tale esso resta quindi troppo generico e pecca in qualche punto di inesattezze alle quali forse l'autore, in uno svolgimento più completo, avrebbe potuto ovviare.

Dopo aver affermato che ogni poesia non è se non « forma » di un dato contenuto e cioè intuizione e visione di un momento lirico il quale non ha ragione di esistere prima e al di fuori di quella forma, e dopo aver detto, il che ci sembra non giusto, che la pittura futurista non ha nessuna superiore giustificazione appunto perchè non ha forma e perchè non si esprime e non si comunica, il Denti ricorda che Saint-Beuve aveva scritto che « si vuole che la poesia sia nel lettore quasi altrettanto che nell'autore ».

Presupposti questi che sono dimenticati dalla corrente critica cinematografica. L'analisi dell'espressione è per il cinema quanto mai necessaria, trattandosi di un mezzo espressivo nuovo, dotato di possibilità ritmiche che si svolgono nel tempo e vivono nella sintesi mnemonica dello spettatore.

Se il pubblico è per sua natura portato a rilevare contenutisticamente il soggetto drammatico del film, il critico non deve far convergere su di esso il suo interesse. Dobbiamo ancora ripetere che il cosiddetto psicologismo (caratteristico del Kammerspiel tedesco) non è se non volontaria aderenza alla realtà; che questa tendenza alla perfezione del reale riprodotto in arte non ha senso, perchè è fotografia del reale, tuttavia sempre superiore in verità alla resa fotografica? Un film non deve « riprodurre » la realtà, sia pure psicologica, altrimenti non lo possiamo giustificare artisticamente; l'arte non essendo resa passiva, ma trasfigurazione soggettiva del fatto come realtà lirica. Nessun dono avremmo ricevuto dalla Provvidenza se l'arte ci fosse stata imposta come perfetta riproduzione del reale: allora quattro mele varrebbero sempre meglio d'un quadro di Cezanne, o tre bricchi meglio di un quadro di Morandi.

Ma conviene guardarsi anche dal cosiddetto « formalismo », dall'abolizione del momento lirico per un solo preteso momento espressivo, razionalisticamente vissuto. Conosciamo il formalismo come manierismo nella storia delle arti figurative; lo ritroviamo nel cinema nel periodo espressionista tedesco-francese. Questi film, mancanti della espressività base dell'opera d'arte, ricercano una resa puramente figurativa, e, se dànno un senso di compiacimento formale (come certi quadri di manieristi), non ricreano in noi la poesia, non ci comunicano nessuna emozione.

Di questi eccessi dall'una e dall'altra parte il critico deve tener conto, se vuol rendersi ragione della sintesi che è alla base dell'opera d'arte.

L'espressione cinematografica ha come mezzo di realizzazione la ripresa, attraverso

elementi figurativi come l'inquadratura e la sequenza, elementi ritmici come il montaggio e la musica. L'apparato tecnico è il bagaglio inevitabile, è la teoria del musicista, lo studio dei colori del pittore, è la matematica dell'architetto. Il fatto essenziale (l'atto intuitivo dell'artista) è il momento espressivo, e su quello il critico deve fissare lo sguardo, considerandolo come la sintesi in cui i mezzi espressivi hanno trovato la loro vita stilistica. Quella spirituale invenzione che si richiede al critico consiste propro in questo, nello scoprire lo stile espressivo del regista, per rifare razionalmente il cammino dell'opera d'arte.

Lo stile deve essere tenuto presente dal critico come elemento essenziale di valutazione; lo stile, cioè la ripetizione costante dei modi di espressione ai fini dell'unità lirica dell'opera, che non consiste nell'interesse concentrico del fatto, bensì nell'aderenza dell'espressione a se stessa, cioè dell'artista a se stesso (che è la sola aderenza possibile), mediante la fedeltà ai propri modi espressivi. Tutto Clair ha uno stile, è Clair fino in fondo regista che diciamo umano non perchè fotografo del fatto umano, ma perchè aderente alla propria umanità, alla sorgente lirica del suo mondo; perchè di questa interiore intuizione vive in lui la realtà, trasfigurata o, se piace, deformata.

La manifestazione dello stile il critico deve saper ritrovare, scoprendo, ad esempio, che Duvivier non è regista di valore perchè il soggetto dei suoi film desta uno speciale interesse umano, come vita di un mondo affascinante, ma perchè la resa di questo mondo, di questa « natura », desta un interesse artistico, perchè ci attrae il ritmo serrato delle sue scene, il taglio sintetico delle sue sequenze, come l'estrinsecazione di una profonda esasperazione lirica. Questo il critico non scopre o non si cura di scoprire, preoccupato del soggetto, che non è mai banale, se è « reso ». Solo raramente il critico, dopo aver lodato un soggetto piacevole, ha la sincerità di rilevare l'inconsistenza cinematografica del film, dramma fotografato e non cinema! Il soggetto attraente o interessante non giustifica l'obiezione che conta solo l'ultimo risultato, vale a dire l'interesse in qualsiasi modo suscitato. Un pittore potrebbe così incorniciare una fotografia del suo soggetto e farci ammirare una splendida riproduzione, con piena giustificazione potremo dirgli che c'è verità nella sua fotografia, ma che altro noi cercavamo, e precisamente l'opera d'arte pittorica.

La corrente critica cinematografica, contenutistica, si esalta letterariamente davanti alle sequenze che destano una inconscia emozione, ma non sa render ragione della bellezza intuitivamente scoperta. Funzione prima d'ogni critica è, infatti, non fermarsi alla constatazione del fatto, ma rendersi consapevole dell'emozione suscitata dall'opera d'arte, spiegare i termini in cui quest'emozione si è fissata ed è diventata poesia. Altrimenti ci si perde in un indistinto gusto letterario e il critico, volendo esprimere la sua interiore ricostruzione della poesia, non fa opera di critica, ma di novellistica informativa. Potendo con ciò riuscire ad un'altra poesia, mancando però alla sua funzione essenziale.

Trattando dello psicologismo l'autore ha trascurato ogni riferimento al Teatro dell'Arte di Mosca il quale è più omogeneo e spesso più realistico psicologistico di quello tedesco.

Inoltre ci sembra che citando come esempio di artista aderente a sè stesso il René Clair si possasno trarre illazioni non esatte perchè il Clair è forse uno dei pochi registi completamente individualistico e tipico.

IL « FORMATO RIDOTTO »

Virgilio Sabel *del Cine-Guf di Torino espone, sulla « Gazzetta Azzurra » di Genova, alcune sue idee sulla pellicola di formato ridotto, riportando alcune considerazioni e suggerimenti che sono indubbiamente di grande interesse e che servono in ogni caso ad illustrare quali sono le possibilità pratiche della pellicola* 16 *mm.*

Tecnicamente va sotto il nome di formato ridotto, quel film la cui striscia di pellicola misura 16 millimetri di larghezza, anzichè misurarne 35 (formato normale).

Elenchiamo i principali vantaggi che offre, in sè, rispetto al formato normale, cioè non ancora dal punto di vista della propaganda turistica, questo film a formato ridotto:

— minor costo del film, degli impianti e delle macchine da presa e da proiezione;

— minor usura del nastro di pellicola in seguito alla minor velocità di scorrimento in proiezione, con conseguente aumento della durata del film;

— facilità massima di manovra nelle condizioni più difficili da parte dell'operatore di ripresa, grazie alla grande leggerezza e maneggevolezza dei suoi apparecchi;

— uso di pellicola non infiammabile con conseguente possibilità di proiezione in qualsiasi locale, senza alcun permesso;

— minima spesa di manutenzione dei proiettori, che possono essere azionati da chiunque;

— facilità assoluta di ottenere, con minima spesa, dei film a colori, grazie a procedimenti esclusivi per il film a formato ridotto.

Svantaggi rispetto al formato normale? Nessuno; cioè, uno solo; altrimenti, come logico, il formato ridotto avrebbe soppiantato senz'altro il formato normale. Lo svantaggio è che col formato ridotto non si possono eseguire proiezioni su di uno schermo che superi le dimensioni massime di metri 6 per 4,50, mentre il formato normale può coprire benissimo schermi dalle rispettabili dimensioni di 12 e più metri. Poichè, però, come si vedrà in seguito, i film di propaganda turistica non saranno proiettati che eccezionalmente nelle sale spettacolari, questo svantaggio, al nostro caso, non interessa. Rimangono, perciò, tutti i vantaggi.

Dei vantaggi che già abbiamo esaminati come prerogativa generale del formato ridotto (ed il principale vantaggio, bisogna tenerlo presente, è il costo: ecco alcune cifre: con 3.000 lire si fa un buon cortometraggio a formato ridotto; con 30.000 lire si fa un cattivo cortometraggio a formato normale), di questi vantaggi, dicevamo, alcuni di essi sono particolarmente consoni alle esigenze della propaganda turistica, Prima fra tutti, la possibilità di ottenere, con la stessa facilità con cui si fanno i film in bianco e nero, degli *ottimi film a colori*, con una stupefacente resa cromatica di tutti i toni, senza confronto alcuno con il tanto decantato Technicolor. L'importanza del colore nei film turistici è ovvia.

Il Sabel parla in seguito del formato ridotto come mezzo di propaganda turistica. Nella sua disamina parte dal presupposto che mentre nel cinema spettacolare è il pubblico che va al cinema, nel caso del cinema di propaganda invece, e nel formato ridotto in particolare, è il cinema che deve andare al pubblico.

Per raggiungere tale scopo l'autore fa alcune distinzioni a seconda delle nazioni: prima in Italia, poi negli Stati d'Europa ed infine negli Stati Uniti d'America.

In Italia, qualsiasi forma di cinema a formato ridotto fa capo direttamente od indirettamente ai Cine-Guf, creati in seno a tutti i Gruppi Universitari Fascisti, ma pochi, e non interessano. Fra le diverse branche di attività, i Cine-Guf hanno anche quella di far conoscere e curare l'organizzazione delle proiezioni in formato ridotto. Con opportuni studi ed accorgimenti si potrebbe arrivare in breve, usufruendo dell'appoggio dei GUF, oppure degli E. P. T. convenientemente attrezzati, ad una soluzione più che soddisfacente per quanto riguarda la diffusione dei film turistici in Italia. Importantissimo, a questo scopo, è pure il fatto che prossimamente tutte le scuole d'Italia verranno corredate di un apparecchio di proiezione sonora a formato ridotto: si parla di 10.000 apparecchi. Per quanto riguarda l'Italia, quindi, la questione non ha da temere restrizioni nella sua portata, per il semplice fatto che, con gli organismi già esistenti, c'è la possibilità di creare facilmente, come se fosse ex-novo, un sistema di sfruttamento adeguato.

Ciò che effettivamente più importa, anche ai fini del turismo, è la propaganda all'estero.

Non c'è da pensare, per quanto riguarda l'estero, sulla possibilità di creare organismi nuovi. Bisogna servirci perciò di ciò che già esiste: ed ecco che l'esame di ciò che già esiste e delle sue possibilità è veramente interessante.

L'autore constata come nei paesi europei il formato ridotto ed il cinedilettantismo siano molto sviluppati e come esista un numero grandissimo di circoli e di sale di proiezione destinate esclusivamente al 16 millimetri. A Berlino, Parigi, Londra esistono sale specializzate di attualità che affiancano al normale proiettore 35 mm. anche il proiettore a formato ridotto. Molte volte, infatti, documentari sugli avvenimenti locali possono essere pronti per la proiezione, magari a colori, con diverse ore di vantaggio sul film a formato normale.

Negli Stati Uniti d'America infine esistono addirittura delle sale pubbliche attrezzate col formato ridotto, e si è stabilito un vero e proprio circuito commerciale capace di fornire per ciascun abbonato programmi che possono variare anche cinque volte per settimana. Poggiandosi su questa vasta organizzazione europea ed americana il Sabel ritiene giustamente che sarebbe cosa agevole poter diffondere il film turistico italiano ove per film di propaganda turistica non si intendano solamente i documentari di paesaggio ma anche i documentari di interpretazione oppure quelli sorretti da una lieve trama per lo più divertente.

E non si può non essere d'accordo col giovane autore delle note riportate quando si pensi alla dovizia infinita di paesaggi, di sole e di colori che sono patrimonio inesauribile del nostro Paese.

TEATRO CINEMA E RADIO

Rosario Assunto *su « Civiltà Fascista » fa un esame comparativo tra il teatro, il cinema e la radio che considera tre espressioni spirituali capaci di assurgere al livello di espressioni d'arte. L'autore fa rimarcare come, mentre per il teatro non esistano in genere controversie sulle possibilità artistiche in esso insite, esistano invece scetticismi aprioristici e sopravalutazioni apologetiche nei riguardi del linguaggio espressivo del cinema e della radio derivanti dal fatto che si tratta di ritrovati della tecnica.*

La disanima del problema fatta dall'Assunto non vuol certamente esaurire l'argomento sul quale ormai da anni si dibattono i critici e gli studiosi di cose cinematografiche. Troviamo tuttavia svolte talune considerazioni con una visione abbastanza realistica del problema, soprattutto nella questione cinematografica.

Tal'altri problemi sono invece trattati con minor esattezza in special modo per quel che riguarda le opinioni sul cinematografo frutto di una creazione collettiva e sul regista unico elaboratore di tutto il film.

Che esista un linguaggio cinematografico, come linguaggio pratico, mezzo di diffusione e di comunicazione, è cosa per sè pacifica. Esso è il linguaggio delle immagini, colte nel loro divenire dinamico. Nulla vieta che possa diventare, codesto linguaggio, mezzo di espressione, oltre che mezzo di comunicazione, linguaggio poetico, oltre che linguaggio pratico. Basterà che se ne valga un poeta.

Bisogna vedere, a questo punto, tra le molteplici persone che concorrono alla elaborazione di un'opera cinematografica, quale possa essere considerata come l'autore dell'opera.

Una opinione, che ha avuto un suo momento di fortuna ha affermato essere il cinematografo (1) frutto di una creazione collettiva.

Non è chi non vede come una tale affermazione si risolva in una antinomia: difatti, o il cinema è arte, ed essendo l'arte creazione individuale, non può essere opera di una collettività, o non è possibile attribuirgli un autore, ed allora non è arte.

---

(1) Si tenga presente che, dicendo cinema, intendo dire l'opera cinematografica.

Fra quanti concorrono alla realizzazione di un film, più importanti di ogni altro sono l'autore del soggetto, l'interprete, ed il regista.

Il primo si limita a stendere una trama; il secondo è esso stesso elemento di una collettività (se si volesse attribuire all'interprete la paternità di un'opera d'arte, bisognerebbe, a rigore, attribuirla a tutti gli interpreti, e non ad uno piuttosto che ad un altro), ed agisce sotto la guida del regista e sotto il suo insegnamento.

Non resta che il regista il quale elabori tutto il film, valendosi così del soggetto, come dell'interpretazione, come della tecnica, i quali sono tutti elementi nelle sue mani. Pure, il regista non gode mai di una piena libertà poetica, in quanto l'interesse commerciale interferisce, nel cinematografo, sin dalla fase creativa, e questo può spiegare la relativa scarsità di opere puramente artistiche in tutta la produzione cinematografica mondiale.

Un'altra ragione di tale scarsità è da vedersi nel compromesso tra regista e attore che viene spesso a viziare la purezza della creazione cinematografica, un compromesso che rende le opere cinematografiche anancora più approssimative di quel che non siano le rappresentazioni teatrali.

Nasce, tale compromesso, dal fatto che l'attore cinematografico non è, come l'attore del teatro, l'interprete di una trama già fissata dall'autore, in tutti i suoi particolari.

Non esiste, dell'opera cinematografica, un testo che possa vivere, come opera letteraria, indipendentemente dalla realizzazione scenica. Da ciò consegue che l'attore cinematografico è qualcosa di più che un interprete; almeno nei confronti del soggetto, il quale contiene soltanto delle indicazioni, più o meno approssimative e generiche; in base a codeste indicazioni, l'attore dà vita al suo personaggio, mediante una attività cui non si può negare, in certo modo, valore creativo.

Se l'attore è dotato di una sua autonoma personalità, una differenza di visione, di concezione è inevitabile, tra attore e regista: una differenza che non può non incrinare l'unità ideale dell'opera. Le più pure opere di poesia che lo schermo ci abbia date, ignorano il grande attore: Clair, Vidor, ad esempio, si sono valsi spesso di attori senza nome, quando non addirittura di elementi estranei (si ricordino i negri di *Alleluja!*); oppure sono nate da una felice coincidenza tra regista e interprete: si pensi a Chaplin, a Von Stroheim.

E altre attività figurano nell'opera cinematografica, la cui presenza può dare luogo ad un compromesso, che si risolve in una menomazione estetica; soggetto, fotografia, montaggio. È necessario che si risolvano e si annullino, codeste attività, nell'opera creatrice del regista poeta: e questo accade più facilmente quando il regista è, a un tempo soggettista e montatore. Torno a citare Stroheim e Chaplin.

Ma v'è un esempio recentissimo di cinematografo nel quale la creazione individuale ossorbe ed elimina ogni altra attività: ho nominato il disegno animato, che, in certi momenti, ha raggiunto le vette più alte della poesia. Forse, da un punto di vista artistico, il disegno animato rappresenta la più pura espressione del cinematografo.

Quanto ai rapporti tra teatro e cinematografo, è quistione assai dibattuta: v'è chi pensa essere il cinematografo, in quanto dotato di più ricche possibilità espressive, un superamento del teatro, come chi non vede altro, nel cinematografo, che un teatro riprodotto meccanicamente.

Sono opinioni che nascono dalla premessa erronea che si possa stabilire una graduazione gerarchica delle varie forme di espressione artistica, fra le quali è possibile soltanto una distinzione di linguaggio e di capacità tecniche, non una inconcepibile distinzione di valori spirituali. È, in fondo, l'errore delle vecchie poetiche, al quale, più o meno inconsapevolmente, si ritorna in codesti casi.

Il nostro problema non è, dunque, stabilire una superiorità di valori artistici, cosa che si può fare soltanto tra opere sin-

gole; quello che ci interessa è la definizione di due tecniche espressive differenti.

Sappiamo quali sono i mezzi espressivi del teatro: parola e spettacolo, e lo spettacolo esiste in funzione della parola. Nel cinematografo, si nota l'inversione di questo rapporto: il linguaggio cinematografico è esclusivamente linguaggio di immagini, e la parola non ha altro compito, all'infuori di una integrazione delle possibilità espressive dell'immagine.

Sostanziale diversità, quindi, delle due tecniche. La recitazione teatrale è soltanto interpretazione; la recitazione cinematografica è, sia pure entro certi limiti, creazione di un personaggio. La scenografia teatrale ha dei compiti di mera evocazione e suggestione; la scenografia cinematografica ha caratteri di ricostruzione realistica. Infine, ed è la differenza sostanziale, il regista cinematografico è l'autore del film, mentre il regista teatrale è soltanto un interprete, sebbene dotato di una funzione direttiva nei confronti di tutti gli altri interpreti.

Potrebbe parere una distinzione oziosa, astratta, questa tra teatro e cinematografo: ma non è; anzi è distinzione di grande interesse pratico. E se ne renderà conto chiunque, avendo una certa familiarità con l'uno o con l'altro, non ignorerà come troppo di frequente avvengano nella pratica degli strani scambi, per cui il cinematografo mutua al teatro la sua tecnica, e, sebbene con minore frequenza, il teatro la mutua al cinematografo.

Le conseguenze di tali scambi sono spesso disastrose, dal punto di vista dell'arte: se una certa decadenza si può constatare nel cinematografo, dall'avvento del parlato in poi, essa è dovuta in gran parte giusto a questo ricorrere alla tecnica teatrale, in luogo di quella più propriamente cinematografica: in tali casi, il cinematografo si degrada, effettivamente, da mezzo di espressione, a mezzo di riproduzione. Nulla di più che la fotografia e il fonografo. Si pensi ai film musicali, gran parte dei quali si riduce a operette fotografate.

Siamo pienamente d'accordo con l'autore sul valore dell'attore creatore del personaggio ma dissentiamo dall'affermazione che la parola non ha altro compito che quello di integrare le possibilità espressive dell'immagine.

Possiamo convenire che la quasi totalità dei film sia girata solo in funzione dell'immagine, ignorando cioè la presenza della colonna sonora alla quale non si attribuisce altro valore che quello di rendere più realistica e vera l'azione rappresentata; riteniamo tuttavia che non sarà sempre possibile trascurare le forme espressive del suono e della parola, anche perchè ogni rappresentazione che vuol essere la copia della realtà manca al suo presupposto artistico.

Il suono, se pure volle essere nella sua concezione originaria, un avvicinamento alla realtà, deve essere in pratica sfruttato con gli stessi criteri artistici con i quali viene utilizzata la fotografia; deve cioè allontanarsi dalla realtà per assurgere a forma espressiva. In altri termini noi concepiamo il suono non come svisamento dell'opera artistica cinematografica ma come mezzo espressivo nuovo messo a disposizione del cinema.

La constatazione che ancora non si raggiunga tale scopo nei film non può autorizzare quindi l'affermazione che il cinema, e soprattutto il cinema sonoro, quello cioè che oggi è universalmente introdotto in tutte le nazioni e presso tutti i pubblici, sia esclusivamente linguaggio di immagini ma bensì linguaggio di immagini e di suoni.

CAPACITÀ TECNICA E COSCIENZA PRODUTTIVA NELLA NOSTRA INDUSTRIA DEL CINEMA.

Alberto Consiglio, *su « Il Lavoro Fascista », del 13 febbraio, accenna al modo di costituirsi delle società produttrici di film dal momento della rinascita del cinema italiano sino al periodo attuale.*

L'autore fa giustamente rimarcare come nei primi tempi, in cui le provvidenze governative non avevano ancora assunto una forma realmente efficace ed operante, si siano costituite società aventi il loro program.

ma limitato alla produzione di un solo film, dallo sfruttamento del quale si ripromettevano larghi guadagni.

Queste società a capitale limitato si scioglievano, come è logico supporre, non appena terminato il lavoro ed attendevano un anno e talora di più il ricupero delle somme impiegate nella produzione.

E poichè l'industria cinematografica, per rispondere ai bisogni di una grande potenza, deve raggiungere una mole degna di considerazione come avviene per tutte le industrie in genere, si è venuto man mano formando un gruppo di società meglio rispondenti alle esigenze del cinema nazionale. E con le società si sono formati altresì quei gruppi di artisti e di tecnici senza i quali ogni produzione cinematografica, anche se largamente finanziata, è destinata all'insuccesso.

Questo processo formativo presuppone la esistenza di una eliminazione, la quale viene effettuandosi automaticamente ma che porta nel mondo del film elementi sempre più adatti e meglio dotati per far raggiungere al cinema una sensibilità più acuta e più scaltrita.

Ma il fenomeno più notevole è quello che va determinandosi tra i ranghi dei produttori. Non diremo che siano spariti i puri speculatori che credono di avere scoperto il mezzo di intascare cento o duecentomila lire senza troppa fatica e senza il minimo rischio, giocando di bussolotto tra il piano di lavorazione, il finanziamento, i buoni di doppiaggio e le altre provvidenze governative. Ma accanto a questi avventurieri dell'industria cinematografica, — che finiscono, in ultima analisi, per punirsi con le loro stesse mani —, comincia a formarsi una sana e meditata coscienza industriale. Si cominciano ad incontrare produttori che vengono dalla grande industria e che portano, quindi, nel giovane e agitato mondo, una nuova solidità di criterî. Produttori che si sforzano di sfuggire, con la larghezza dei mezzi finanziarî raccolti, agli oneri derivanti dal finanziamento bancario. Produttori dotati non solo di intuito, ma di profondo senso di responsabilità, decisi ad organizzare una produzione continuativa e, quindi, ad accreditare il loro marchio.

Questo è il risultato più benefico della eliminatoria degli anni passati, sopratutto perchè solo delle potenti organizzazioni industriali, capaci di produrre continuativamente, possono conseguire quel miglioramento e raffinamento della produzione di cui si sente la necessità.

La migliore garenzia di successo di un film deriva dalla minuzia della preparazione. La scelta del soggetto e la revisione della sceneggiatura richiedono, per essere soddisfacênti, da tre a sei mesi di attento lavoro. I competenti affermano che è bene stanziare per questa prima fase almeno il dieci per cento del costo totale del film. Questo significa una spesa di oltre centomila lire per un film di normale amministrazione.

Non diremo che questo criterio si sia già fatto largo tra i produttori italiani. C'è ancora chi suppone di essere straordinariamente furbo e abile pel fatto di aver limitato la spesa della preparazione al due o al tre per cento! Tuttavia, i produttori più esperti già accettano senza dolersi di spendere sessanta, settanta, ottantamila lire.

È appunto in questa fase che l'intervento e il controllo della Direzione Generale della Cinematografia si rivèlano straordinariamente utili, ed anzi indispensabili. Il produttore, onesto o disonesto, buono o cattivo che sia, in ultima analisi è il padrone. Ora non troverete un solo produttore che non ritenga di possedere una competenza compiuta, esattamente in quegli aspetti della lavorazione cinematografica nei quali la competenza è più ardua, più problematica.

Leggere un soggetto o una sceneggiatura è facile, ma tradurre la lettura in immagini visive è una delle cose più difficili. del soggetto due o tre settimane prima dell'inizio della lavorazione, e che una volta esaurita la lavorazione in teatro non ha altra smania che quella di finire, di concludere, di mettere un termine alle gravi spese.

Bibliografia del Cinema

(Continuazione del num. precedente)

Howard S.: *Hollywood on the Slide* (in « New Republic », LXXXII, 1932, pp. 350-53).

Hoyer T. B. F.: *Russische Filmkunst* (Rotterdam, 1932).

Hubert A.: *Hollywood* (Leipzig, 929).

Hughes Elinor: *Famous Stars of Filmdom* (Boston, 1931).

Hughes Glenu: *Making the Film Pay for the Theatre* (in « Theatre Arts Mouthly », XVI, 1932, 561-65).

Hughes R.: *The Art of Moving Picture Composition* (in « Arts and Decoration », XIX, 1923, 9-10).
— *Aspects of the Cinema* (in « Outlook », VII, 1926, 8).
— *Calamity with Sound Effects* (in « New Outlook », CXII, 1933, 21-26).
— *A Brief for Hollywood* (in « Saturday Evening Post », CC VI, 1934, 23).
— *Early Days in the Movies* (in « Saturday Evening Post », 1936, 18).

Hugues H.: *Créer* (in « Cinéa-Ciné », nn. 116-117, settembre 1928).

Hullinger E. W.: *Free Speech for the Talkies?* (in « North American Review », 1929, 734-43).

Hunter William: *Scrutiny of the Cinema* (London, 1932).

Hutchens J.: *L'enfant terrible: The Little Cinema Mouvement* (in « Theatre Art Monthly », 1929, 694-97).

Huxley A.: ***Essays New Old*** **(London, 1926).**

Ibbeston W. W. S.: *The Cinema Operator's Handbook.* (London, 1921).

Ilinskii Igor: *Actior v Kino* (in « Sovietschii Ecran » 22, 1925).

Impallara Ovidio: *Quel che si scrive sul « soggetto »* (in « L'Ora », 10, XI, 1932).

Impey E. F.: *Handbook of* 8 *mm. Cinematography.* (1934).

Innamorati Libero e Uccello Paolo: *Il film di 16 mm.* (in « Bianco e Nero », 1939, n. VI).
— *La registrazione del suono.* (Roma, 1939).

Interlandi Telesio: *Dies illa* (in « Bianco e Nero », 1939, n. 1).

Irwin Will: *The House that Shadows Built. The Story of Adolphe Zukor and the Rise of Motion Picture Industry.* (N. Y., 1928).

ISAACS EDITH: *Lot's Go to the Movies!* (in « Theatre Arts Monthly », 1935, XIX).

IUKOF K.: *Diesiat liet i kino* (in « Kino-Front, 1927, 11, 12).

IVANOF VSEVOLOD: *I na tom spasibo!* (in « Kino » n. 45, 1927.

JESUITOF N.: *Puti chudosgestvennovo filma* (Moscvà, 1934).

— *Godi pabieda sovietscovo kino* (in « Sovietscoe Kino », 1934, n. 11-12).

JHERING HERBERT: *Film auf eigenen Wegen* (in « Die Neue Rundschau », 45 Jahrg. der Freien Buhne); ss. 735 ff.).

JACKSON ARRAR: *Writing for the Screen* (with a introduction by Geoffrey Malius). (London, 1929).

JACOBS LEWIS: *Film Writing Forms.* (N. Y., 1934).
Berlin, 1929).

JACOBSOHN KURT: *Das Arbeiten mit Farbenempfindlichen Platten und Film.*

JAENSCH WOLFGANG: *Wie man filmt.* (Berlin, 1929).

— *Filmt gift nog niet?* (Rotterdam, 1929).

JAHIER VALERY: *42 ans de cinéma* (in « Le rôle Intellectuel du cinéma).

JALABERT R. P. L.: *Le film compteur.* (Paris, 1921).

JAMERSON AMABLE: *Biographie de King Vidor* (in « La revue du cinéma », giugno, 1930).

JAMME L.: *Realism* (in « Saturday Evening Post », 1934, 72).

JANNINGS EMIL: *Why I left the Film* (in « Living Age », 1930, vol. 338).

JASON ALEXANDER: *Der Film in Ziffern und Zahlen* (Berlin, 1924).

— *Handbuch der Filmwirtschaft* (Berlin, 1933).

JISPER GERHARD: *Vom Film* (Berlin, 1934).

JEANNE RENÉ: *Tu seras Star!* (Introduction à la vie Cinématographique), (Paris, 1929).

— *Cinéma, amour et Cie.* (Paris).

— *Les Mystères d'Hollywood* (roman), (Paris).

— *La crise cinématographique* (in « Revue des deux Mondes », 1933).

— *Quarante ans de cinéma* (in « Revue des deux Mondes », 1935).

JELLINEK GUIDO: *Due nuovi sistemi di cinematografia in rilievo* (Milano, 1932).

JOACHIM H.: *Die neuerem Fortschritte der Kinematographie* (Leipzig, 1921).

— *Die Kinematographische Proiektion* (Halle, 1928).

— *Die neue Zeitlupe* (in « Filmtechnik », n. 1, 1930).

JOHNSON W. H.: *Fundamentals in Visual Instruction* (London, 1927).

JOHNSON R. V.: *Modern Picture Theatre Electrical Equipment and Projection* (London, 1925).

JOHNSTON A. WILLIAM: *The Structure of the Motion Picture Industry* (in « Annals of the American Academy of Political and Social Science », 1926).

JONES B. E.: *The Cinematograph Book* (N. Y. 1915).

— *Practical Guide to Cinematography and the Propection of Pictures* (London, 1915).

JONES G. F.: *How to Make and Operate Moving Pictures* (N. Y. 1916).
— *Sound Reproduction* (London, 1931).

JONES HAROLD and CONRAD H. S.: *Psychological Studies of Motion Pictures* (Barkley, Calif., 1928-29).

JONES H. A.: *The Dramatist and the Photoplay* (in « Mentor », XI, 1921).

JONSON G.: *Photographic optics including the Kinematograph* (London, 1909).
— *The Cinematographist's Licensing Law* (Jarrow, 1910).

JORDAAN J. L.: *Destig jaar film* (Rotterdam, 1932).

JORDAN R. HARDING: *Visual Aids and Classroom Method* (in « Visual Education », 1922).

JUBANICO CARLO: *Vecchi film in museo: « Le finanze del granduca »* (in « Cinema », 25 ottobre 1939).

JUDGE A. W.: *Stereoscopic Photography* (1925).

KAHAN HANS: *Dramaturgie des Tonfilms* (Berlin, 1930).

KAHN OTTO: *Of Many Things* (N. Y., 1926).

KALBUS OSKAR: *Der Deutsche Lehrfilm in der Wissenschaft und im Unterricht.* (Berlin, 1922).
— *Der Steinachfilm* (in « Das Kulturfilmbuch », Berlin, 1924).
— *Film, Sport und Körperkultur* (in « Sport und Sonne », 1927, heft 1).
— *Das übersinnliche im Film* (in « Bildwart », 1927, heft 12).
— *Von der Moritat zum Gesamtkunstwerk des Tonfilms* (Sonderheft « Die Woche », 1931, heft 27).
— *Von Werden deutscher Filmkunst.* 2 Bde. (Berlin, 1935).
— *Expressionismus und Film* (Sonderheft der Zeitschrift « Erwachen » Zukunft des Films).
— *Abris einer Geschichte der deutschen Lehrfilmbewegung* (Berlin, Kulturfilmbuch).

KEYSERLING HERMANN: *Reisetagebuch eines Philosophen.*

KASTEL JAN VAN: *Film als Kunst* (Amsterdam, 1928).

KATSIGRAS ALEXANDER: *C'to tacoe kino* (Moscvà, 1929).
— *Kek rabotat s kino-peredvisgkoi v derevnie* (Moscvà, 1929).

KAUFMAN O. NAUM: *Japanscoe Kino* (Moscvà, 1929).

KAUFMANN N.: *Filmtechnik und Kultur* (Stuttgart, 1931).

KELLOG A.: *Minds Made by the Movies* (in « Survey Graphic », 1933, p. 244-50).

KENDALL G. P.: *Photographic Facts for the Amateur Cinemathographer* (1937).
— *Film Titling* (London, 1935).

KENNEDY JOSEPH P.: *The Story of the Film* (Chicago, 1927).

KENT G.: *A New Crisis in the Motion Picture Industry* (in « Current History »).

KENT SIDNEY R.: *The Motion Picture of to-morrow* (in « Annals of the American Academy of Political and Social Science », 1926, p. 30-33).

KERSGENZEF P. M.: *Sadaci gosudarstvennovo kinematografa* (in « Tvorceschii Teatr », pag. 187-196), (1923).

KERR ALFRED: *Russische Filmkunst* (Berlin, 1927).
— *Il film Russo* (in « L'Italiano », 1933, gennaio-febbraio).

KESSEL J.: *Hollywood ville mirage* (Paris, 1937).

KIDD R.: *The Censorship of Films* (in « New Statesman », iX, 1935, p. 170-71).

KINGROSS M.: *The Screen for this Side* (in « Fortnightly Rewiew », 1931, p. 499-512).

KLABUND: *Wie ich den Sommernachtstraum in Film sehe* (Berlin, 1925).

KLEIN A. B.: *Colour Cinematography* (London, 1936).

KLOPPERS P.: *In het toonverrijk der Film* (Amsterdam, 1931).

KLUMP H. A. I.: *Screen Acting* (N. Y., 1922).

KNEPPER MAX: *Sodom and Gomorrah. The Story of Hollywood* (Los Angeles, 1935).

KNOSPE P.: *Der Kinematograph im Dienste der Schule* (Halle, 1931).

KNOWLES DOROTHY: *The Censor, the Drama and Film 1900-1934* (London, 1934)

KNOWLTON C. D. and TITLON J. W.: *Motion Pictures in History Teaching* (New Haven, 1929).

KNOX E. W.: *Cinema English* (in « Living Age », 1930, p. 187-89).

KNUDSEN W. O.: *Architectural Acoustic* (1932).

KOEBNER F. W.: *Hinter die Filmkulissen* (Berlin, 1929).

KOGAN P. S.: *Bes Antagonisma* (in « Kino », 1931).

KOLLER ARNOLD: *Der Film aus dem Volk* (Leipzig, 1924).
— *Schuessel zum Film-Szenen-Schema « Solum »* (Lucerne, 1932).

KONWICZKA HANS: *Kinematograph* (Leipzig, 1913).

KOON M. CLINE: *Motion Picture in Education in the United States* (Chicago, 1934).

KOEPER J. C. and BREPOHL F. W.: *Vorschlage zu einem Reformkino* (Wurnberg, 1919).

KOSSOWSKY: *Taschenbuch de Kameramannes* (1929).
— *L' A.B.C. de la tecnique du cinéma* (Paris).

KOSTER SIMON: *Duitsche Filmkunst* (Rotterdam, 1932).

KRAKOWITZER: *Projects in Primary Grades* (1919).

KRAKAUER S.: *Zur Lage des Tonfilms* (in « Neue Rundschau » 1931).

KREISELMEIER L.: *Der Film in Schule* (Berlin, 1925).

KRESS E.: *Historique du cinéma* (Paris, 1912).

KRIEGER ERNST und STERZENBACH RALPH: *Das Schul- und Volksbildungskino* (Leipzig, 1922).

KRISGIZKII G.: *Tea-kino-roman* (in « Kino », n. 48, 1927).

KROSS W.: *Momento Fotos in Farben* (Halle, Saale, 1937).

KROWS A. E.: *Literature and the Motion Picture* (in « Annals of the American Academy of Poliitcal and Social Science », 1926; 70-73).
— *The Talkies* (N. Y., 1930).

KRUPSCAIA N.: *Octiabr* (in « Kino », n. 12, 236, 1928).

KRUTCHENICH: *Fonetica teatro* (Moscvà, 1923).

KRYLOF S. M. (C. M. Kpuropo): *Kino vniesto vodki* (Moscvà, 1928).

KUENZIG B.: *Der Verlagsvertrag des Filmrechts* (Eilenberg, 1928).

KUEHN RICHARD: *Greta Garbo, der Weg einer Frau und Künstlerin* (Dresden, 1935).

KYREMOB U.: *Nasci Pervie opiti* (in « Sovietscoe Kino », 11-12, 1934).

— *Repetizionnii metod v Kino* (Moscvà, 1935).

— *Praktica Kinoregissuri* (Moscvà, 1935).

KUEMMERLEN ROBERT: *Zur Aestetik bühnernränmlicher Prinzipien oder der Raum auf dem Theater*. Stuttgart 1929. Abschnitt IV: Die Bildwirkung der Pantomimischen Filmbühne. (gekürzt auch in « Zeitschrift f. Aestetik und allgem. Kunstwinenschaft », 24 Bd. 1930 S. 50-54).

KUNTE S.: *Das Kino. Ein Mahn- und Warnauf an Eltern und Ingend* (Wien, 1917).

KUENZEL MAX: *Wir werde ich Filmschauspieler Filmschauspielerin?* (Nurnberg, 1921).

KUPLENT FRIEDRICH: *Der Amateur Tonfilm* (Photokino Verlag Hellmut Elsner, Berlin).

— *Zauberbuch des Kino-Amateurs* (Photokino Verlag Hellmut Elsner, Berlin).

KURTZ RUDOLF: *Expressionismus und Film* (Berlin, 1926).

KUSTE ERNST: *Kino i evo ciudesa* (Nauc'noe Kvrigoisdatelstevo. Leningrado, 1925).

KUTTNER A. B.: *They're Not so Bad as They're Painted* (in « New Republic », XXIII, 1932, p. 129-30) (reply to: S. HOWARD: *Hollywood on the Blide*).

KYSER HANS: *Wie entsteht das Filmemanuskript?* (in « Die Literatur », Jahrgang 31; heft 11, S. 691 fb.).

— *Das Filmemanuskript* (in « Die Literatur », 31 Jahrgang, Heft 11, S. 629 fb.).

LALADIÉ F.: *L'evolution technique du cinématographe* (in « L'Illustration », 1935,p. 304-306).

LABROCA MARIO: *Del soggetto cinematografico* (in « Il Lavoro Fascista », 5 febbraio 1933).

— *Musica e cinematografo* (in « Il Lavoro Fascista », 3 marzo 1933).

— *Funzioni e limiti della critica cinematografica* (in « Il Lavoro Fascista », 21 maggio 1933).

— *Film per l'estate* (in « Il Lavoro Fascista », 30 giugno 1933).

— *Musica per il cinematografo* (in « Il Lavoro Fascista », 20 marzo 1934).

LADD-FRANKLIN C.: *Colour and Colour Theories* (N. Y., 1929).

LAEMMLE CARL: *From the Inside* (in « Saturday Evening Post », 1927, 10, 18, 28).

LAING A. B.: *Desing Motion Picture Sets* (in « Architectural Record », 1933, n. 59-64).

LALOIS MAURICE: *Cinq mois à Hollywood avec Douglas Fairbanks* (Paris, 1929).

LALOU RENÉ: *Mörder* (in « Nouvelles Littéraires », n. 498, 30 aprile 1932).

LAMBERT C.: *Music in the Kinema* (in « Saturday Rewiew », 1929, p. 498-99).

LAMBERT R.: *For Filmgoers Only* (London, 1934, lecture by the editor A. Buchanan, C. A. Lejeune, P. Rotha).

LAMPE, D. F.: *Der Film in Schule und Leben* (Berlin, 1924).

LANCHESTER ELSA: *Charles Laughton and I.* (1938).

LANDRY L.: *Formation de la sensibilité* (in « L'art cinématographique » - Paris).

LANE TAMAR: *What's Wrong with the Talkies.* (London, 1923).

— *The New Technique of Screen Writing.* (A practical guide to the writing and Marketing of Photoplays; Mc. Graw Hill Pll. Co. Ltd., London 1936).

LANG E. and WEST G.: *Musical Accompaniment of Moving Pictures; a Practical Manual for Pianists and Organists* (Boston 1920).

LANG U.: *Théâtre et cinéma* (in « L'art cinématographique », III, Paris).

LANGE HELLMUT: *Der Titel im Amateurfilm.* (Berlin, Photokino-Verlag Hellmut Elsner, Berlin).

LANGE KONRAD: *Das Kino in gegenwart und Zukunft* (Stuttgart, 1920).

LANGE KONRAD und GAUPP R.: *Die Kinematographie als Volksunterhaltungsmittel.* (Muenchen, 1913, 2ª ed., 1922).

LANGER RESI: *Kinotypen vor und hinter die Filmkulissen.* (Halle 1919).

LASKEG L. J.: *Hearing Things in the Dark* (in « Collier's » 1929, p. 8-9).

LASSOLLY ARTHUR: *Bild und Film in Dienste der Technik* (Halle, 1919).

LATTUADA ALBERTO: *Il problema del cinema italiano a proposito di una « storia »* (in « Corrente », II, n. 16 settembre 1939).

LAUWERYS A. J.: *The Film in the School* (London, 1935).

LAWRIE J. P.: *The Home Cinema.* (London, 1933).

LAWSON W. P.: *The Movies* (New York, 1935).

LAZAREF I ARUGIL: *Kulturfilma.* (Moscvà, 1929).

LEBEDEF NIKOLAI: *Partia i Kino* (in « Sovietscoe Kino », 1934, n. 11-12).

— *K vaprosu o spezifike Kino.* (Moscvà, 1935).

LEBEDINSKY ANATOLIO: *Il declino della cinematografia russa?* (in « Lo Schermo », agosto 1936-XIV, pag. 20).

LEBLANC GEORGETTE: *Propos sur le cinéma.* (Mercure de France, 16-11-1919).

LEE von HEZMAN: *Der wonderen der filmwereld.* (Utrecht, 1926).

LEE NORMAN: *Money for Film Stories.* (Pitman e Sons, London, 1937).

LEEDS A. and ESENWEIN JOSEPH B.: *Writing the Photoplay.* (Springfield Mass., 1913).

LEFOL GASTON: *Cinéma.* (Paris, 1921).

LEGA GIUSEPPE: *Il fonofilm: l'arte e la tecnica della cinematografia parlata e sonora.* (Firenze, 1933).

LEHMANN H.: *Die Kinematographie ihre Grundlagen und ihre Anwendungen.* (Leipzig, 1911; 2ª ed. 1919). Neue Auflage bearbeitet von Dr. W. Merté).

LEISTNER E.: *Come si recita nel fonofilm* (in « Cinema », Roma 1936, VII, 270).

LEJEUNE C. A.: *Cinema: a Rewiew of Thirty - Years Achievement* (London, 1931).

— *Two films of the Mine.* (The Observer 6 marzo 1932).

— *British Film and Others* (in « Fortinghtly Rewiew », 1935 p. 285-94).

LEMBKE FR.: *Das Kino im Dorfe.* (Berlin, 1920).

LEMBKE H.: *Die Kinematographie der Gegenwart.* (Leipzig, 1912).

LENOBLE G.: *Pamiatka nacinaiuscemu szenaristu.* (Moscva, 1929).

LEONIDOF M.: *Kakià rabotal v kino* (in « Sovietski ecran », 39, 1927).

LEONOF LEONID: *Ja vieriu* (in Kino n. 45 (217) 1927).

LESCABOURA AUSTIN: *Behind the Motion Picture Screen* (N. Y., 1919).

— *The Cinema Handbook Guide to Practical Motion Picture Work.* (N. Y., 1921 - London, 1922 ed. n. 1931).

LEVENSON J.: *The Censorship of the Movies* (in « Forum », 1923).

LEVINSON A.: *The Nature of the Cinema* (in « Theatre Arts Monthly », XIII, 1929, p. 684-93).

— *Pour une poétique du film.* (Paris, in « L'art cinématographique, IV).

LEVMAN, BORIS: *Raboc'ii sriteli v Kino.* (Moscvà, 1930).

LEWIN WILLIAM: *Standards of Photoplay Production* (in « English Journal », XXI, 1932, p. 799-810).

— *Photoplay Appreciation in American High Schools.* (New York, 1934).

L'HERBIER MARCEL: *Le cinématographe et l'espace* (in « L'art cinématographique », IV, Paris).

LICACEF B. C.: *Kino v Rassii.* (Leningrad, 1927).

LICHTVELD L.: *De geluidsfilm.* (Rotterdam, 1933).

LIDDY W. LEWIS: *Photoplay Instructions.* (San Francisco, 1913).

LIESEGANG Dr. PAUL EDUARD: *Das lebende Lichtbild.* (Entwicklung, Wesen und Bedeutung des Kinematographen). (Dusseldorf, 1910).

— *Die Projektionskunst.* (Dusseldorf, 1929).

LIESEGANG F. PAUL: *Ein nichterennbarer Kinematographenfilm.* (Wien, 1908).

— *Konstruktionstypen des Kinematographen.* (Leipzig, 1908).

— *Il cinematografo.* (Manuale di cinematografia, trad. dal tedesco di Hervey Hirsch). (Torino, 1909).

— *Handbuch der praktischen Kinematographie.* (Dusseldorf, 1908; 6 Auflage 1919).

— *Wissenschaftliche Kinematographie.* (Dusseldorf, 1920).

LIESGANG-KIESNER: *Wissenschaftliche Kinematographie.* (Leipzig, 1920).

LILLI VIRGILIO: *Problema dell'attore muto* (in « Italia Letteraria », 11 gennaio 1931).

LILLY J.: *Hope for Hollywood* (in « Antlook », 1931, 206).

LINDSAY VACHELL: *The art of the Moving Pictures.* (Macmillan 1915 e 1922).

LLOYD C. HAROLD: *An American Comedy. An Autobiography.* (N. Y. 1928).

LYDOR WALDEMAR und NACK E. W.: *Wege zu Film und Ruhm.* (Minden, 1928).

LEJLAND WRIGLEY: *The Cinema.* (London, 1938).

LIPP HERMANN und FELIX FRANZ: *Fuehrer durch das Wesen der Kinematographie.* (Berlin, 1918; 2e Aut., 1921).

LODI NINO: *Arte muta* in « Annali del Teatro Italiano ». Casa ed. Aliprandi, 1920).

LO DUCA: *La première rencontre de Cohl et de Méliès* (in « Nouvelles Littéraires », 5 Février, 1938).

LOHRNEYER WALTER GOTTFRIED: *Das Otto-Gebuehr-Buch.* (Berlin, 1927).

LOLLING J.: *Kino und Schule.* (Berlin, 1914).

LOMBRASSA DOMENICO: *Perchè Charlot non può essere cittadino italiano* (in « Schermo », Dicembre 1936).

LONDON KURT: *Film Music.* (London, 1936).

LONGANESI LEO: *Breve storia del film italiano* (in « L'Italiano », gennaio-febbraio 1933, Anno VIII, n. 17-18).

LORONT STEFAN: *Wir vom Film* (Berlin, 1929).

LORE COLDEN: *The Modern Photoplay and its Construction.* (London, 1923).

LORENTZ P.: *Stillborn Arts* (in « Forum », 1928, p. 364-72).

LORENTZ PIERRE and MORRIS ERNST L.: *Censored: The Private Life of the Movie.*

LOUTTIT C. M.: *Motion Picture and Youth* (in « Journal of Applied Psychologie ») 1934, p. 307-16.

LOVING PIERRE: *Is the Play Vanishing?* (« Drama », 1922, 311-12).

LOWE T. A.: *We All Go to the Pictures.* (1937).

LOWREY C.: *The First One Hundred Noted Men and Women on the Screen.* (London, 1920).

LOZOWICK L.: *The Soviet Cinema* (in « Theatre Art Monthly, 1929, 664-75).

LUALDI MANER: *Umori del pubblico* (in « Il lavoro fascista », 25 novembre 1934).

LUBSCHEZ BEN ILHUDA: *The Story of the Motion Picture.* (65 av. C. al 1920 A. D. (New York, 1920).

LUBITSCH ERNST e DUPONT E. A.: *Hollywood's. Filmparadies.* (Berlin, 1928).

LUCAS E. V.: *Moving Picture Prospects and Retrospects* (in « Living Age », 1923, p. 564-70).

LUCIANI S. A.: *Il soggetto cinematografico* (in « Fortunio », Roma, 1920, n. 3).

— *L'antiteatro. Il cinematografo come arte* (ed. « La voce », Roma, 1928).

— *La musica essenza del film* (in « Lo Schermo »).

— *Ritmi visivi e ritmi musicali* (in « La Stampa », 18 aprile 1933).

— *Cinematografia coloniale* (in « Il lavoro fascista », 7 settembre 1933).

— *Cinematografia letteraria* (in « Il lavoro fascista », 18 febbraio 1934).
— *Come si rovina un soggetto* (in « Il lavoro fascista », 11 novembre 1934).

LULLACK FREDERICH: *Titeltechinik.* (Holle 1933).

LUNACIARSCHI A. V.: *Miesto Kino sredì drughich iskusstv* (in Sovietscee Kino » N. 1, 1925).
— *Kino v sapade i u nas.* (Moscva, 1928).
— *Der russische Revolutionfilm.* (Berlin, 1929).

LUTZ G. EDVIN: *Motion Picture Synchrony.* (New York, 1925).
— *Animated Cartoons.* (N. Y., 1926).
— *The Motion Picture Cameraman.* (N. Y. a. London, 1927).

LUTZ E. G. e D. KONRAD WALTER: *Der gezeichnete Film* (Halle) (ed. ted. del vol. di Lutz Animated cartons).

LUTHER FRIEDRICH: *Aestetische Werte des Films* (in « Zeitschrift fuer Aestetik und Kunstwissenschaft » 25 Bd. 1931 s. 263 ff.).

LYTTON GRACE: *Scenario Whriting To-day.* (Boston a. N. Y., 1921).

MAC ALARNEY R. E.: *The Movies: in Their Defense* (in « Forum » 1922, 42-45).

MACBEAN L. C.: *Kinematograph Studio Technique.* (N. Y., 1922).

MAC CLUSKY D. FREDERICK: *Visual Instruction.* (N. Y., 1932).

MAC CRONY R. JOHN: *How to Draw For the Movies.* (Kansas City, 1918).

MAC DONALD J. T.: *Wath's Back of the Screen?* (in « Commenweal », 1929, p. 624-26).

MAC GOWAN R.: *The Artistic Future of the Movies* (in « North American Rewiew », 1921; 260-65).

MACK MAX: *Wie Komme ich zu Film.* (Berlin, 1919).
— *Die Zappelnde Leinwand.* (Berlin, 1920).

MAC KAY H. C.: *Handbook for Motion Picture Photographers.* (N. Y., 1927).
— *The Romance of the Movies.* (American Photography, 1933, 751-56).
— *Cine Titling and Lighting.* (New York, 1938).
— *The Cine Camera.* (N. Y., 1938).
— *Amateur Movie Making.* (N. Y. c. 1938).

MAC LAGLEN VICTOR: *Express to Hollywood.* (N. Y., 1934).

MALINS G. H.: *How I Filmed the War.* (London, 1919).

MAC MURRAY CHARLES: *Tesching for Projector: a Basis for Purposeful Study.* (London, 1930).

MAC ORLAN PIERRE: *Le fantastique* (in « L'art Cinématographique », I, Paris).

MAGGI RAFFAELLO: *Cinemaindustria.* (Busto Arsizio, 1934).
— *La costituzione degli attori dello schermo* (Milano 1936 in « Contributi del Laboratorio di statistica dell'Università Cattolica del Sacro Cuore »).
— *Alcuni criteri per la selezione dei cineartisti* (in « Bianco e Nero » 1939, n. 1, p. 15).

MAGLI CESARE: *Panorama del Cinema inglese: Elstree, Ealing e dintorni* (in « La Stampa » 16 maggio 1933).

MAGNAGHI UBALDO: *Le ombre e lo schermo.* (Milano, 1933).

MAGNUS ENVIN: *Lichtspiel und Leben.* (Berlin, 1934).

MAIACOVSCHII V.: *Karaul* (in « Lef » N. 2, 1927).

MAILLET G.: *L'avenir du film silencieux* (in « Mercure de France », 1929).

MAY RENATO: *Romanticismo e classicismo: cinema politico* (« Antieuropa », 1938).

— *Tecnica del cinema e collaborazione - Esiste una tecnica del film - Collaborazione e tesi* (in « Antieuropa », 1938-39).

— *Per una grammatica del film* (in « Bianco e Nero », gennaio 1938).

MALLET-STEVENS R.: *Le décor* (in L'art cinématographique », VI, Paris).

— *Le décor moderne au cinéma.* (Paris, 1928).

MANARAS ACOS: *La mesure en cinegrafie* (in « Cinéma », n. 117, 15 septembre 1928).

— *Du cinéma subjectif* (in « Cinéma pour tous » nn. 125-26, janvier-février 1929).

MARAUN G.: *Wann wird Tonfilm wieder Film?* (in « Westermanns Monatshetfe, 1935).

MARBLE A. L.: *The Movies and the Appreciation of Drama* (in « Photo-Era », 1930, 218).

MARCHAND RENÉ et WEINSTRIN PIERRE: *Le cinéma russe.* (1927, Paris).

MARCHANT Sir JAMES: *The Cinema in Elocution.* (London, 1925).

MARCHETTI FERRANTE GIULIO: *Il cinema, la storia e il costume.* (« Bianco e Nero », 1939, n. 6, p. 44).

MARCO & TODARO: *La faccenda del cinema in Italia* (in « Il Ventuno », settembre 1937).

MAREY E. J.: *Mouvement.* (1895).

MARKS W. G. und GUENTER: *Lehr-und Kulturfilm.* (Berlin, 1933).

(*Continua*).

VEZIO ORAZI - *Direttore*

LUIGI CHIARINI, *Vice-Direttore Responsabile*

FRANCESCO PASINETTI, *Segretario di Redazione*

« Laborenms » Via Capo d'Africa, 54 - Roma - Telef. 74.633